

المجلد السادس عشر
العدد الثالث
شتاء ١٩٩٧

زكوة

مجلة
النقد
الأدبي



مركز تحقيق تكملة علوم إسلامي

خصائص الرواية العربية

الجزء الأول

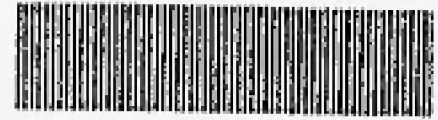
خصوصية الرواية - المركزية الروائية - الذات الكونية و المغامرة

بنيات العجائبي - رواية القمع - بدائل الحداثة

ملف : عشر سنوات بعد نوبل محفوظ (كلمات ، دراسات ، شهادات)

فصول

مجلة الفقه الحديث



رئيس مجلس الإدارة : **سمير سرحان**

رئيس التحرير : **جابر عصفور**

نائب رئيس التحرير : **هدى و صفي**

الإخراج الفني : **محمود القاضي**

مدير التحرير : **حسين حمودة**

التحرير : **حازم شحاتة**

فاطمة قنديل

سكرتارية : **أمال صلاح**

شحات عبدالمجيد

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧٥٠ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٢٣ ليرة - المغرب ٥٠ درهم - سلطنة عمان ٣ ريال - العراق ٢ دينار - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - البحرين ٣ دينار - الجمهورية اليمنية ٣٠٠ ريال - الأردن ٢,٥ دينار - قطر ٣٠ ريال - غزة القدس ٢,٥٠ دولار - تونس ٥ دينار - الامارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١,٧ دينار - دبي / أبو ظبي ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً، ترسل الاشتراكات بحوالة برقية حكومية.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً).

٥. ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:

مجلة «فصول» الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م ع
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

السعر : ثلاثة جنيهات

ISSN 1110 - 0702

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين.



خصوصية الرواية العربية

(الجزء الأول)

في هذا العدد

رئيس التحرير

مفتوح

مركز بحوث وتطوير علوم إسرائيلية

- ١٠ محمود أمين العالم
- ١٥ روجر آلان
- ٢٢ فيصل دراج
- ٣٨ بيدرو مارتنيث مونتابث
- ٤٣ ميسارك ربيع
- ٤٩ الميلودي شغوموم
- ٥٥ بطرس الحلاق
- ٦٠ عبدالفتاح الحجمري
- ٦٨ محمد الباردى
- ٨١ حاتم عبد العظيم
- ٩٢ إبراهيم السمانين
- ١١٢ شبيب حليفي
- ١٢٠ نزيه أبو نضال
- ١٣٥ محمد البسازعى
- ١٤٥ محمد مصطفى بدوى
- ١٥٤ ماري تريز عبد المسيح

- ١ عن هناك خصوصية للرواية العربية
- ٢ الرواية العربية في السياق العالمي
- ٣ وضع الرواية العربية في حقل ثقافى غير روائى
- ٤ العنصر العربى بوصفه مادة سردية
- ٥ المركزية الروائية والمركزية الثقافية
- ٦ الرواية العربية: الذات الكونية والمغايرة
- ٧ طلبة الأدب في نظر تيار «عبر النوعية»
- ٨ عن الرواية تاريخية
- ٩ السيرة الذاتية في الأدب العربى الحديث
- ١٠ نص السردى وتفعيل القراءة
- ١١ السرديات المتخلى في الرواية العربية
- ١٢ السردية المعنوية في الرواية العربية
- ١٣ السردية المعنوية في رواية القمع العربية
- ١٤ السردية المعنوية: أزمة الحضارة بين يونس والحكيم
- ١٥ السردية المعنوية: «الحب في المنفى»
- ١٦ السردية المعنوية في «لا أحد ينام في الإسكندرية»

أفاق نقسبة

- ١٧٧ عادل سليمان جمال
- ١٨٩ نورية الرومى

- ١٧٧ عن حيدر لاشين: نظرة جديدة
- ١٨٩ عن السردية المعنوية في النقد الأدبى بالخليج العربى

ملف: عشر سنوات بعد «نوبل محفوظ»

المجلد
السادس عشر
العدد الثالث

شتاء ١٩٩٧

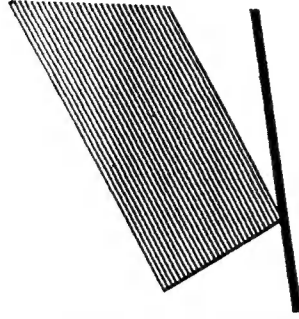


● كلمات ودراسات

- كلمة
- بعد عشر سنوات
- كلمة لجنة القصة
- قصة وتعليق
- مرايا نجيب محفوظ
- محفوظ واكتشاف الحاضر
- النص المحفوظي: نظرة من قريب
- محفوظ في مرآة النقد الإنجليزي
- استلاب القارئ وتحريره
- الخطاب الثقافي عند محفوظ
- ٢٢٣ نجيب محفوظ
- ٢٢٥ جابر عصفور
- ٢٢٩ أبو المعاطي أبو النجا
- ٢٣١ نجيب محفوظ
- محمود أمين العالم
- ٢٣٦ روجر ألن
- ٢٥٢ إبراهيم فتحي
- ٢٥٨ محمود الربيعي
- ٢٦٩ ماهر شفيق فريد
- ٢٧٩ مجدي أحمد توفيق
- ٣٠٠ رمضان بيطاوي محمد

● شهادات

- هربت من الإسكندرية إلى الجمالية
- أتخذى خروجه من نفسي
- كيف قرأت نجيب محفوظ
- الحرافيش
- مقاهي نجيب محفوظ
- عرفنا حياتنا من خلاله
- إيجابيات نوبل محفوظ وسلباتها
- أربعة مشاهد لعاشق محفوظ
- لم أبرح زقاق المدق
- صاحب الموقف الحضاري
- ما يطيقه نجيب محفوظ
- سرديّة نجيب محفوظ
- القدوة التي يصعب تمثيلها
- محفوظ العادي الممتنع
- اعتذر عن قنّاة الصورة
- ٣١٩ إبراهيم عبدالمجيد
- ٣٢٣ أحمد نمنس الدين الحجاجي
- ٣٢٧ إدوار الخراط
- ٣٣٠ توفيق صالح
- ٣٣٣ جمال الغيطاني
- ٣٣٦ سمير فريد
- ٣٤٠ صبري حافظ
- ٣٤٨ صلاح فضل
- ٣٥١ فاطمة موسى
- ٣٥٣ فتحي غانم
- ٣٥٥ مجدي حنين
- ٣٥٨ محمد بدوي
- ٣٦٦ هاشم النحاس
- ٣٧٠ يحيى الرخاوي
- ٣٧٣ يوسف القعيد



مفتتح

لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر؛ عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتماً لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين شعف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بيته في القصة، فإذا تأخر الشعر عنها في مجال الانتشار، فليس لأنه أرقى من حيث الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موائماً للعصر، فالقصة على هذا الرأي هي شعر الدنيا الحديثة.

نشرت هذه الكلمات مجلة «الرسالة» القاهرية في إحدى مقالات عددها الصادر في الثالث من أيلول (سبتمبر) ١٩٤٥ مع انتهاء الحرب العالمية الثانية. وكان كاتب هذه الكلمات شاب في الرابعة والثلاثين من سني عمره اسمه نجيب محفوظ، أخذ يلفت الأنظار إليه بعد أن نشر مجموعته القصصية الأولى «همس الجنون» (١٩٣٨) ورواياته الأولى: «عبث الأقدار» (١٩٣٩) و«رادوبيس» (١٩٤٣) و«كفاح طيبة» (١٩٤٤). لا أعرف إن كان قد نشر روايته الرابعة «القاهرة الجديدة» (١٩٤٥) قبل هذه الكلمات أو بعدها، المهم أن الكثيرين لم ينتبهوا في ذلك الوقت إلى أن المقالة التي وردت فيها هذه الكلمات، وكانت عن بعض مفهومات العقاد عن القصة وإعلامه من شأن الشعر على القص، استأنفت وعياً جديداً بفن القصة، وأرهضت بحركة الزمن الآتي للإبداع الروائي، واستشرفت مستقبل الرواية العربية التي انتزعت حثالة نوبل سنة ١٩٨٨ بعد ثلاث وأربعين سنة من نشر المقالة، بواسطة الشاب نفسه الذي وهب حياته للإبداعية للفن الذي أخذ يحتل، شيئاً فشيئاً، موضع الصدارة من خارطة الكتابة العربية. ولدت أسباحتنا، نحن النقاد، نصف زمننا العربي، إبداعياً، بأنه زمن الرواية، ويتحدث بعضنا عن الرواية العربية بوصفها ديوان العرب المحدثين.

وبقدر ما كانت الكلمات التي كتبها نجيب محفوظ سنة ١٩٤٥، انقطاعاً عن النظرة الأدبية التقليدية، منذ حوالي ثلاث وخمسين سنة، كانت تواصلها مع زمن جديد من الإبداع الذي انبثق من تحدى الرواية العربية لعالمها التقليدي، ومن خروجها على المواضع الجامدة لزمان تشكلها في بداية النهضة العربية الحديثة، وذلك منذ أن نشر الشيخ رفاعة الضهطاوى «تخليص الإبريز» في القاهرة المحروسة سنة ١٨٣٤، وفرنسيس فتح الله المراه «غابة الحق» في حلب الشهباء سنة ١٨٦٥، دفاعاً عن عقل الاستتارة وتحسيدا لقيم الحرية والعدالة والتقدم.

وظلت الرواية العربية، منذ هذه البداية، تسعى في إصرار لا يلين إلى أن تكون مرآة المجتمع المدني الصاعد، وسلاح الإبداع في مواجهة نقائصه التي لاتزال، إلى اليوم، مقترنة بتخلف التعصب والتسلط والتطرف، متواصلة مع تراثها السردى العربى في أبعاده المناقضة للاتباع والنقل، محاورة غيرها من روايات الدنيا العريضة التي قاسمتها الهموم نفسها. ولم تعرف الرواية العربية منذ مخاضها العسير المهادنة في تحرير نوعها من هيمنة النوع الأدبى الواحد، أو الاتجاه الأدبى الوحيد أو التقنيات الثابتة. ولم تتوقف عن تجديد نفسها أو تحرير مبدعها من سطوة كل سلعة، فكرية أو فنية، تمارس القمع باسم الدين أو السياسة أو الأخلاق أو التقاليد الأدبية. ولم تكف، قط، عن مناوشة المردة بحيل السرد، أو ترويض الجيرة العماليق، كى تدخلهم إلى قمقم الحكايات، أو مواجهة القمع بما يحول بينه والقضاء على وعود مستقبل وأحلامه.

وبقدر ما كانت الرواية العربية، فى نشأتها، تجسيدا لعقلانية الاستتارة التى انبنى عليها مشروع النهضة، فى محاولته تأصيل الوعى المدنى وإشاعته بين أبناء الأمة، وفى سعيه إلى استبدال وعى المدينة الحديثة متعددة الجنسيات والثقافات والاتجاهات بوعى المدينة القديمة المغلقة على نفسها فى نفورها من الآخر. كانت الرواية العربية مقترنة بالتسامح الذى يواجه التعصب، والعقل الذى يواجه النقل، والابتداع الذى يواجه الاتباع، والمستقبل الواعد الذى يواجه ثوابت الحاضر، فكانت دعوة إلى التغيير وتمثيلاً له. بحثاً عن سر التقدم وتأكيده له، وكشفاً عن عناصر التخلف القمعية ومواجهة لها فى مستوياتها متعددة وتجلياتها المتباينة. وبدت منذ اللحظة الأولى لنقطة بدايتها، لو قبلنا ما يذهب إليه بعض الدارسين من النظر إلى رواية «غابة الحق» للمراه بوصفها نقطة البداية، كأنها ترمز العقل على جمود النقل، ومواجهة جذرية لأساليب القمع التى لم يكف الاتباع عن ممارستها.

ويبدو أنه لا مفر من ذكر القمع فى هذه الأيام التى لم تترأ من آثار العنف الدامى الذى خلفته جماعات الإرهاب والتعصب فى حياتنا، تلك الجماعات التى أضافت إلى اغتيال الأبرياء من الصغار والكبار، جريمة الاعتداء على نجيب محفوظ، منارة الرواية العربية الحديثة، لا لشيء إلا لأنه حلم أن يرى أولاد حارتنا مشرق أنوار المعارف التى لا تحجبها أسوار التعصب أو الاتباع، فنالته بالغدر سكين صدئة، سكين دفعنا إلى أن نسترجع تهديد المتعصبين لحياة المراه فى حلب الستينيات من القرن التاسع عشر، وحياة فرح أنطون فى إسكندرية مطلع القرن، والاعتداء على حرمة نصوص إحسان عبد القدوس منذ سنوات معدودة، ومصادرة وتكفير روايات المبدعين وكتابات المفكرين فى أماكن متعددة من عالمنا الذى يتشدد بحرية الفكر وحق الاختلاف.

ولا مفر من ذكر القمع، مرة ثانية، في هذا العام الذي يوافق الذكرى الخمسين لنكبة فلسطين سنة ١٩٤٨ وضياح الحقوق العادلة لشعبها العربي الذي لا يزال يعاني من عسف السلطة الإسرائيلية التي لا تخفى برائن قمعها العصري، والتي تسببت في أن تجعل من أرض فلسطين والمناطق العربية المجاورة ميدانا لحروب وانتفاضات وصرعات دموية لا تزال مستمرة إلى اليوم.

ولا مفر من ذكر القمع، مرة ثالثة، في هذا السياق الذي أكتب فيه والوطن العربي كله يوجف خوفا على شعب العراق الشقيق، ويتطلع بأمن مفعم بالقلق والإحباط إلى توقف احتمالات الدمار التي تهدد المنطقة العربية بأسرها، والتي ترفع مقصة العنف الوحشي على رقبة الشعب العراقي العزلاء.

وليست الرواية العربية غريبة على هذا النوع من القمع أو غيره، إذا شئنا أن نتحدث عن خصوصيتها، فقد انبثقت في مواجهته داخل الحضارة العربية، وتأصلت احتجاجا عليه منذ أن تولدت، في تراثنا الممتد، بحثا عن لغة تبعد سيف الجلاد عن رقبة القاص التي تفتدى بقية الرقاب. ولذلك، انتشرت رمزية أشباه الحكيم «بيدبا» في المدن العربية القديمة على ألسنة الهامشيين الذين استبدلوا الحرية بالضرورة، وقاوموا التسلط والتعصب والاتباع. وظلت محاكمة الحيوان للإنسان، عند إخوان الصفا وغيرهم، كحكايات شهر زرد لشهريار أو حكايات بيدبا لدبشليم، إعلاء من شأن العقل الإنساني، ومن مكانة القلم بالقياس إلى السيف، ودعوة إلى المساواة بين الرجل والمرأة والعربي وغير العربي، وتطلعا إلى إمام يملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا. وظلت السير الشعبية دفاعا عن الهوية القومية في مواجهة القمع الأجنبي الواقع عليها، كما ظلت سردية حي بن يقظان في مدائن الأندلس أمثلة تنفض التراب القمعي المفروض على علاقات المعرفة، وتسعى إلى تحطيم القيود التي تخول بين العقل الإنساني وحرية صنع معرفته الخاصة دون وسيط أو قيد.

وبقدر ما كانت هذه الأشكال السردية، وغيرها كثير، تسعى إلى تجسيد فعل التحرر الخلاقي للوعي الفردي والجمعي، تحريرها لما حولها، كانت هذه الأشكال السردية تفتح بواقعها المحلي على العالم كله، واصله بين نزوعها القومي ونزوعها الإنساني، وذلك في التطلع إلى وعود «المعمورة الفاضلة» التي حلم بها أمثال الفارابي وابن سينا والتوحيدى وابن طفيل وغيرهم من الذين وجدوا في القص وسيلة إبداعية لتأكيد أفكارهم عن التنوع الإنساني الخلاقي، كما وجدوا في مراوغة السرديات الكنائية وسيلة للتعبير الآمن عن أفكارهم الجذرية التي كانت نوعا من «تدبير المتوحد» أو الهامشي في مواجهة قمع التيارات الاتباعية السائدة.

ولم يكن مصادفة أن رواية «أولاد حارتنا» التي فتحت أمام الرواية العربية الطريق السريع إلى العالمية، بدأت من هذا التراث السردى الذي ارتبط بمواجهة أشكال القمع وأساليبه، وأضافت إلى الوعي بتراثها الوعي بمنجزات العالم الإبداعى المعاصر، مؤكدة تقاليد الأمثلة الروائية التي ينفض بها الإبداع كل ما يشغل كاهله من أنواع القمع الاجتماعى والسياسى والمعرفى. ولم تكن «أولاد حارتنا» متواصلة مع تراثها البعيد فحسب وإنما كانت متواصلة مع تراثها القريب في اللغة الأيسوية نفسها، فبدأت من حيث انتهت «غابة الحق» التي نشرها المراه في حلب سنة ١٨٦٥، و«الدين والعلم والمال»

التي نشرها فرح أنطون في الإسكندرية سنة ١٩٠٣، واصله تقاليد السرديات الكنائية في تعبيرها عن حلم «عرفة» الذي ينتسب إلى عصر العلم والحقائق.

ولم تكن رواية «أولاد حارتنا» فريدة في بابها بالقياس إلى ميراثها الحديث، في مقاومة تجليات القمع المختلفة، وإنما كانت حلقة في سلسلة حديثة، متصلة، بدأت من منتصف القرن التاسع عشر تقريبا ولم تتوقف حلقاتها إلى اليوم. ولنتذكر، على سبيل المثال، أنه من جحيم القمع تولدت الرواية الفلسطينية وإبداع النكبة والمقاومة في الوقت نفسه، مزجاً بالدمع والدم، معمدا بحلم عنيد في مستقبل عادل. ومن الجحيم نفسه، تفجرت الرواية الجزائرية في ازدواج لغتها، نجمة أضاءت حياة المقاتلين قبل الاستقلال، وكشفا عن برائن قمع مابعد الاستقلال. ومن درب من دروب هذا القمع المتكررة، تدافعت روايات مابعد العام السابع والستين، نافذة إلى أعماق الجرح العربي، بحثا عن الدواء والبرء. ومن ممارسة الإخوة الأعداء للعنف الوحشي على أنفسهم، تجسدت الرواية اللبنانية حضورا دالا في سياقات الرواية العربية. ومن ظلمة المعتقلات والمنافي الجبرية، تفجرت رواية السجن ورواية الغربة أو رواية المنفى، تحديا من السجن للسجان، وتجسيدا لقدرة الإرادة الإبداعية على الاحتمال والمواجهة.

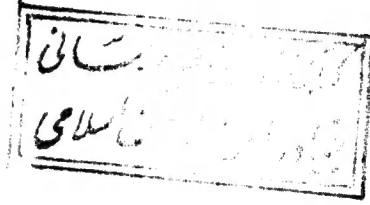
وفي سياق درب مواز من المدار السياسي المغلق، تشكلت أليجوريات جمال الغيطاني في «الزني بركات» و«وقائع حارة الزعفراني»، والظاهر وطّار في «الحوات والقصر» و«عرس بغل»، ورضوى عاشور في «غرناطة» - كأمثلة فحسب. وفي سياق درب مشابه من المدار المغلق للفكر كتب عبدالحكيم قاسم روايته «المهدى» والظاهر وطّار «الزلزال»، تماما كما كتب محمد المنسى قنديل «بيع نفس بشرية» وإبراهيم عبدالمجيد «البلدة الأخرى» من منظور مقارب.

ولست في حاجة إلى المزيد من الأمثلة، فالقمع حولنا في كل مكان، تتعدد أسبابه وتتوزع تجلياته وأشكاله، وتتكاثر أساليبه كالعنف الذي يسرى في هواء مدن الملح، فتتجذب إليه الرواية العربية كما ينجذب الغريم إلى غريمه، وتشير إليه كما تشير النتيجة إلى سبب من أهم أسبابها، وذلك في سياق من الدوافع التي تولدت عنها المثات والمثات من الروايات العربية المعاصرة التي تقول لنا: إن زمن الرواية يوجد حين يغدو التمرد على الأنساق المغلقة بداية انهيار هذه الأنساق، وحين يواجه الوعي الإبداعي ما يعوق تقدمه، وحين تتولد رغبة التحرر عارمة، وتتأصل إمكانات التحديث فارضة وجودها، وينبثق حلم العقل بمدائن المستقبل الخالية من القمع.

وحين نتطلع إلى الرواية العربية التي احتفلنا بها هذا العام، سواء بمناسبة مرور عشر سنوات على حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، أو انعقاد مؤتمر القاهرة الدولي للإبداع الروائي، فإننا نتطلع إليها بوصفها الجنس الأدبي الأقدر على التقاط تفاصيل الأنغام المتنافرة لإيقاع عصرنا العربي المتغير، والتجسيد الإبداعي لهمومه المؤرقة، وذلك في سعيها إلى اقتناص تفاصيل المشهد المعقد والعدائي لعالمنا المعاصر وتقليم برائن قمعه التي تبدأ من مبدأ الاتباع في داخل الثقافة الوطنية وتنتهي بالمبدأ نفسه في العلاقة بالثقافة العالمية، خصوصا في تسارع تحولاتها المتدافعة صوب العولمة التي تفرض علينا إعادة طرح أسئلة الهوية والخصوصية على نحو جذري.

وأُتصور أن زمن الرواية العربية، بهذا المعنى، هو الذى يجعلنا نصفها بأنها ملحمة العرب المحدثين فى بحثهم عن المعنى والقيمة فى عالم يبتز فيه المعنى وتضطرب القيمة، وفى سعيهم إلى تأكيد حضور الشكل الإبداعي الذى يواجهون به اهتزاز المعنى واضطراب القيمة، فالرواية العربية فى خصوصيتها هى سعى الإبداع العربى لتأكيد حضوره النوعى فى تاريخه القامع والمقموع، وهى مواجهة أوجه القمع بضبط إيقاع الصوت المائز لهموم الزمن الخاص بالواقع، وسط إيقاعات الأصوات المتنافرة لأزمة العالم الذى تحول إلى قرية كونية بالفعل، لكنها قرية يختلط فيها الحلم بالكابوس، ويمتزج فيها الوعد بالوعيد، وبهددنا فيها، نحن أبناء العالم العربى الثالث، إمبراطور العالم الجديد.

رئيس التحرير



هل هناك خصوصية للرواية العربية؟

محمود أمين العالم*

وإنسانية معاً، لمقاومة هذه الهيمنة من أجل تحقيق تنمية الطابع الديمقراطي للعولمة وبناء الحضارة الإنسانية المعاصرة على أساس من الاختيار الحر، والتنوع والتكافؤ والتعاون المشترك. وهكذا يصبح لقاؤنا فى هذه الندوة حول خصوصية الرواية العربية ساحة من ساحات هذه الرسالة القومية والإنسانية، إلى جانب رسالتها الإبداعية التى هى بدورها رسالة قومية وإنسانية.

وقد يكون من الملائم أن نبدأ بتحديد مصطلح «الخصوصية»، ذلك أنه مصطلح قد يبدو بيناً بذاته، وإن يكن مفهوماً مراوفاً متعدد الدلالات. فما الخصوصية، وما الخصوصية الروائية، وما خصوصية الرواية العربية بالذات؟

الخصوصية مصطلحاً - كما يقال هى عين الذاتية، أى ما تتميز به كينونة الذات عن غيرها من الذوات. على أن الخصوصية أو الذاتية ليست كينونة مغلقة - كما يوهم مصطلحها - بل هى، على تميزها الذاتى، مفتوحة على

شكراً للمجلس الأعلى للثقافة وللدكتور جابر عصفور أمينه العام، على عقد هذه الندوة عن الرواية من حيث خصوصيتها بالذات؛ إذ تكاد الندوة بهذا التحديد أن تتجاوز حدود الرواية العربية، وهى فى قلبها، إلى أفق اللحظة التاريخية الملتبسة التى تعيشها الحضارة الإنسانية الراهنة فى إطار ما يسمى بالعولمة (وما تعنيه من هيمنة). وليس هنا مجال لتفصيل، وحسبى أن أشير إلى أن العولمة ظاهرة موضوعية وثمره التنافس والتوسع الذى يتسم به نمط الإنتاج الرأسمالى، فضلاً عن مكتشفات الثورة العلمية الثالثة فى علوم الاتصال والمعلومات. ففى إطار هذه العولمة تكاد تنهمش وتنطمس الخصوصيات والهويات الثقافية والقومية، لمصلحة القوى الكبرى المهيمنة على ظاهرة العولمة. ولقد أصبح تأكيد هذه الخصوصيات والهويات، مهمة ثقافية تاريخية، قومية

* ناقد ومفكر، مصر.

والسياسية، وما أشد ما تتفجر الخلافات وتناقضات المصالح بين أقطارها المختلفة، بل داخل القطر الواحد. وهذا ما يمكن أن يشير مانسميه بجدل الفرد والمجتمع وجدل القطري والقومي؛ أى جدل الخاص والعام فى تشكيل مفهوم الخصوصية الروائية العربية.

ألا يعنى هذا - لو صح - تعدد الخصوصيات العربية بتعدد الأوضاع والرؤى العربية؟ وإذا صح كذلك، فهل هناك ما هو مشترك بين هذه الخصوصيات العربية المتعددة المختلفة مما يمكن أن نعهده خصوصية قومية عامة للرواية العربية؟

أحسب أنه عندما يكون موضوع بحثنا هو خصوصية الرواية العربية المعاصرة، فإننا لا نملك أن نتجاهل أو نتجاوز الإجابة عن هذا السؤال.

على أننى أخشى أن يحصرنا هذا السؤال، على ضرورته، فى إطار الرواية داخل الأوضاع العربية وحدها، مما قد يقضى إلى تجاهل أن الرواية العربية، سواء بسواء كالأوضاع العربية غير منعزلة عن التأثيرات والتفاعلات السلبية والإيجابية لسياق اللحظة الحضارية التاريخية التى تعيش داخلها، والتى تتحقق ذاتيتها سلباً أو إيجاباً فى مواجهتها. وهذا ما يمكن أن يشير ما نسميه بجدل الأنا والآخر أو الداخل والخارج فى تشكيل مفهوم الخصوصية العربية.

ولهذا، فإن تحديد الخصوصية الروائية العربية ليس قضية ذاتية أحادية محصنة، بل تتضمن بالضرورة جدلاً بين الذات والموضوع، وجدلاً بين الخاص والعام وجدلاً بين الأنا والآخر. وفى تقديرى أنه دون تحديد هذه الأشكال الثلاثة من جدل العلاقة بين هذه الثنائيات، لن يتاح لنا تحديد معالم خصوصية الرواية العربية تحديداً صحيحاً. على أن هذه الأشكال الثلاثة من الثنائيات الجدلية لا تشكل قارات منعزلة عن بعضها وإنما تتبادل التأثير والتأثير.

على أن كثيراً من الكتابات ترى - وأنا أتفق معها - أن جدل العلاقة بين الأنا والآخر أو بين الداخل والخارج كان نقطة البداية فى نشأة الرواية العربية وفى إعطائها مصدراً

الذات الأخرى من حولها من ناحية، ومتنامية مع حركة الزمن ومتغيرات التاريخ من ناحية أخرى. أى أنها صيرورة أكثر منها كينونة. ولهذا، فبرغم وحدة الخصوصية وتميزها الذاتى فهى متشابكة متفاعلة مع غيرها من الذوات، وتنمو وتتطور وتنوع داخل وحدتها الذاتية.

وعندما نتحدث عن خصوصية عمل فنى كالرواية فإنما نتحدث عن عمل له تميزه الإبداعي إزاء غيره من الأعمال الإبداعية، دون أن يعنى هذا انفلاقه عنها أو جموده وتأييد مميزاته.

وعلى هذا، فخصوصية الرواية العربية هى تميزها الإبداعي القومى فى ذاتها إزاء بقية الإبداعات الروائية القومية الأخرى، دون أن يعنى هذا الحيلولة دون التشابك أخذاً وعطاء معها، أو الحيلولة دون التغاير الزمنى والتاريخى فى كينونتها، ولكن دون أن يعنى هذا، كذلك، استعلاء عنصرها. حرصت على أن أؤكد هذا فى البداية، لأستبعد مفهومًا للخصوصية القومية عامة أو الروائية بوجه خاص، يعزها أفتوماً مغلقاً ثابتاً على ملامحه الذاتية النهائية الاحتمال فضلاً عن استعلائه القومى.

على أن نسبة الخصوصية الروائية إلى قيمة قومية، هى الوضعية العربية، تثير تساؤلاً جوهرياً حول أمرين: فالخصوصية الروائية أولاً هى خصوصية إبداعية فى المحل الأول، أى خصوصية تابعة من ذات الروائى الفرد، ولها مميزاتها الخاصة فى العمل الروائى نفسه. والخصوصية الروائية ثانياً نسبها إلى مصدر قومى موضوعى باعتبارها تعبيراً إبداعياً عنه.

وعلى هذا، فخصوصية الرواية العربية هى خصوصية إبداع روائى ذاتى من ناحية، وخصوصية إبداع روائى قومى موضوعى من ناحية أخرى. وهكذا نجد تعدداً للخصوصية من حيث طبيعتها الإبداعية الذاتية الفردية، كما نجد أحادية للخصوصية من حيث طبيعتها القومية الموضوعية. وهذا ما يمكن أن يشير ما نسميه بجدل الذات والموضوع فى تشكيل مفهوم الخصوصية الروائية العربية أو القومية عامة.

ولكن، أين هى هذه الأحادية فى واقع القومية العربية؟ فما أكثر التنوع والاختلاف فى بنيتها الجغرافية والاجتماعية

أساسيا لخصوصيتها، بل لعله أن يكون حتى اليوم من أبرز سمات هذه الخصوصية.

فلقد نشأت الرواية العربية في ارتباط وتواز مع سؤال عصر النهضة العربية: أين أنا من الآخر الغربي أساساً؟ وكان سؤالاً ملتبساً، فهو إزاء ما كانت تستشعره الذات العربية من قهر إزاء العدوانية الأوروبية الاستعمارية، فضلاً عما كانت تستشعره من دونية إزاء تقدّمه المعرفى والعلمى والحضارى عامة، ومركزية الاستعمارية. وكان رد فعل الذات القومية، إزاء ذلك، هو الاستقواء بماضيها القديم سواء في تاريخها السياسى أو تراثها الثقافى. وظلت هذه العودة وهذا الاستقواء يشكلان خصوصية مسيرتها الروائية الإبداعية حتى يومنا هذا، وإن اختلفت مستويات هذه العودة إلى التاريخ والتراث والجدور الشعبية الأصيلة، كما اختلفت دلالاتها وخصوصيتها وأساليبها السردية.

ونستطيع أن نتابع هذه العودة المتصلة منذ الروايات التاريخية الأولى أواخر القرن التاسع عشر فى روايات جورجى زيدان حتى تسعينيات هذا القرن فى «ثلاثية» رضوى عاشور مثلاً. حقاً، لقد تطورت هذه العودة إلى التاريخ، من سرد للأحداث التاريخية سرداً تقريرياً أو عاطفياً أحادى الاتجاه إلى بنية متراكبة، متعددة الرؤى والأصوات والعلاقات والإيحاءات، تتداخل فيها الأزمنة وتتوحد فيها أساليب السرد، وسنجد الأمر نفسه فى مسيرة الروايات التى تستلهم التراث الثقافى فى تجلّيه الفقهي والكلامى والصوفى. وبوجه خاص فى كتابات محمود المسعدى وإميل حبيبي وجمال الغيطانى. سنجد استلهاها تراثياً عميقاً فى موضوعاتها وأساليب سردها، مبدعة بهذا أشكالاً روائية متمردة على الأشكال الغربية التقليدية، متحررة من مركزيتها المهيمنة، معمقة الإحساس بخصوصية الرواية العربية.

وكذلك الشأن فى الروايات التى تستلهم الأساطير والحكايات القديمة وكتب السحر والرحلات والسير فى تراثنا الثقافى القديم. فـ (ألف ليلة وليلة) يستلهمها طه حسين ونوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وجمال الغيطانى وهانى

الراهب وغيرهم من الروائيين للخروج من الأبنية الحكائية التقليدية، وإبداع أشكال من الحكى الغرائبى والتفريسي وأساليب من السرد ذات عبق تراثى، مما يعمق الإحساس بالخصوصية العربية فى رواياتهم.

ولعل الأساليب المختلفة من التناص التى تزرع أو تنبثق فى كثير من أساليب السرد الروائى المعاصر، والتى تتمثل فى إحالات نصية دينية أو تراثية أو أدبية، أن تدخل فى هذا الاتجاه الروائى الذى يسمى - ولا يزال - إلى تأكيد هويته العربية فى مواجهة المركزية التقليدية الغربية المهيمنة، سواء بأشكالها السردية أو مدلولاتها ومضامينها.

على أن مواجهة الأنا القومية للآخر الغربى لا تتمظهر فى هذه العودة إلى التاريخ والتراث فحسب، بل تتخذ أشكالاً من المواجهة ذات الطابع السياسى والنضالى المباشر التى يعبر عنها العديد من الروايات العربية التى تزخر بحكايات النضالات الوطنية ضد الاحتلال الغربى أو الصهيونى فى الساحات المصرية والفلسطينية واللبنانية والجزائرية والمغربية والليبية، وفى غيرها من الساحات العربية.

على أن غالبية هذه الروايات دون الغض من قيمتها الوطنية والإنسانية - تكاد تنبع خصوصياتها من أحداثها ومعطياتها الواقعية العملية أكثر مما تنبع من قيمتها السردية والدلالية، وذلك على خلاف أنماط أخرى من الروايات التى تبرز خصوصيتها وهويتها العربية إزاء الهيمنة الغربية لا بأحداثها المباشرة أو بمعالم وأمكنة وشخصيات معينة، وإنما بما تتضمنه من رؤى ودلالات وقيم حضارية تبرز الاختلاف والتمايز بين الخصوصية الشرقية والخصوصية الغربية كما فى بعض أعمال يحيى حقى والطيب صالح وعبد الحكيم قاسم ونبيل سليمان وغيرهم. وتكاد هذه الروايات أن تكون فصلاً عريباً مما يسمى اليوم بأدب ما بعد الكولونيالية.

على أن هذه الروايات المعبرة عن جدل العلاقة بين الأنا والآخر، سواء بالعودة إلى التاريخ أو التراث أو المواجهة السياسية أو بالنضالية المباشرة، أو إبراز المفارقة الحضارية بين الشرق والغرب، لا تشكل الطريق الملكى الوحيد لإبراز الخصوصية العربية فى الإبداع الروائى، وإن كانت قد بدأت

الشرقاوى ويوسف إدريس والظاهر وطار وغائب طعمة فرمان وعبدالرحمن منيف وعشرات آخرين.

كما نتبين أشكالا وتعابير أخرى أكثر حدة وحسما من حيث الرؤية الاجتماعية والسياسة والسر الفنى، كما فى روايات صنع الله إبراهيم التى يغلب عليها الطابع الوثائقي، وأعمق فى رؤيتها الإنسانية الشاملة وفى رهافة سردها الفنى فى روايات بهاء طاهر، أو أكثر جرأة فى تخطى المألوف التقليدى السردى فضلا عن الدلالى فى روايات إدوار الخراط وخليل نعيمى وغيرهم، أو فى الغوص فى الخبرات الخاصة والعرقية والريفية والشعبية والصحراوية والقبلية ومع جماعات المهمشين التى تجدها فى بعض أعمال الطيب صالح، وفى أعمال إبراهيم الكونى ومحمد مستجاب وخيرى شلبى، وغيرهم، وتبرز فى بعضها أشكال مستحدثة متنوعة من السرد الأسطورى والتهكمى والغرائبي.

والى جانب هذا تتزايد الكتابات النسائية التى تعالج بجرأة قضية الهوية الجنسية والمركزية الذكورية فضلا عن معالجتها مختلف القضايا الاجتماعية والقومية العامة والخاصة. وقد أكتفى بالإشارة إلى الرائدة لطيفة الزيات وسحر خليفة وإلى الكتابات الجديدة لسوى بكر ولعروسية النالوتى ولهدى بركات وأحلام مستغانمى ونوال السعداوى ومى التلمسانى ونورا أمين وأخريات.

وعندما نتساءل أخيرا: أى هذه الخطابات الإبداعية المتنوعة الخصوصية أكثر تعبيراً عن الخصوصية العربية؟ قد نجد من يرى أن الروايات التى تستلهم التاريخ أو التراث الدينى والصوفى، والتى تستمد أساليب سردها من هذا التراث القديم هى أقرب هذه الخطابات تعبيراً عن الخصوصية العربية، بما تمتلئ به من معالم مكانية وشخصيات ودلالات معنوية وقيمية تستثير عقب الذاكرة التاريخية والذائقة التراثية المعبرة عن خصوصيتنا العربية. ومع تقديرى لما قدمته هذه الروايات التى تستلهم التاريخ والتراث، وإقرارى بما حققتة من إضافات جليلة مبدعة إلى الرواية العربية، فإننى أرى أن خصوصية الرواية العربية تنتسب أساساً إلى مدى تعبيرها الإبداعي عن الخبرات والتساؤلات والمشكلات المجتمعية الحميمة التى تشكل القسّمات الجوهرية لوقائع خبرتها الحية

هذا الطريق. بل لعلها تبرز هذه الخصوصية أحيانا على نحو يغلب عليه الطابع القومى العام المجرد. فهناك أنماط أخرى متنوعة من الروايات التى تتجاوز هذا التعميم بل التجريد القومى أحيانا، لتغوص فى الواقع الاجتماعى العربى فى هياكله ومستوياته وتناقضاته ومفارقاته وصراعاته وهمومه ومآسيه ونظلماته وقضاياه المختلفة، بما يضمن على الخصوصية العربية طابعا عينيا مهما اختلفت وتنوعت أساليب التعبير والسرد. وهذا ما سبق أن عبرنا عنه بجدل الذات والموضوع وجدل الخاص والعام.

فالواقع الاجتماعى العربى، رغم ما تحقق له وفيه من مظاهر تنويرية وتحديثية عديدة، لا يزال تحدينا وتنويرا علويا «برانيا» ولا يزال يرين عليه وتعشش فى جنباته أشكال مختلفة من القمع والقهر والفقر والأعراف المتخلفة والبطالة والفساد والتفريب وانعدام حرية الرأى والديمقراطية، فضلا عن تعاضم الانحياضات القطرية، مما يفجر توترات إبداعية متنوعة فى الرواية العربية تزخر بالفضح والنقد والرفض والتهمرد على الأوضاع السلطوية والاجتماعية والاقتصادية والقطرية السائدة. وتتخذ هذه الروايات أنماطا مختلفة متنوعة من السرد الواقعي النقدي أو الغنائى أو الرمزي أو التهكمى أو الوثائقي أو حتى الريبورتاج الصحفى أو الأسطورى، بل تتداخل أحيانا هذه الأنماط السردية المختلفة فيما بينها فى النص الروائى الواحد، كما تستلهم أساليب من الإبداع الفنى السينمائى والمسرحى والفنون التشكيلية. ويكاد هذا النمط من الروايات أن يكون فى تقديرى أبرز ظواهر الرواية العربية المعاصرة.

فالملمحة الواقعية النقدية العظيمة التى تمثلها روايات نجيب محفوظ فى مسيرتها المتصلة والمتنوعة، وفى واقعيتها النقدية، تكاد تشكل تشكيلا إبداعيا جماليا التاريخ الوجدانى العميق لما يقرب من قرن كامل من المعاناة والصراع والتغير والتناقض والتطلع إلى تأكيد الذات الفردية والقومية فى حياة الشعب المصرى. وبرغم هويتها المصرية الحميمة، فإنها تكاد أن تكون فى جوهرها معبرة عن جوهر الأوضاع والمناخات العربية. ونجد الامتداد الإبداعي لهذا التوجه بأشكال سردية ومستويات دلالية مختلفة فى أعمال حنا مينا وعبدالرحمن

بلدان الجنوب أو العالم الثالث عامة. وذلك لتشابه ظروف التخلف والتبعية والتمزق القومى أو الاجتماعى فيما بينها، وإن يكن لكل منها خصوصيته فى تحقيق هذه الخصوصية. نجد هذا بوجه خاص فى الروايات الأفريقية. ولعل كتابات سونيكّا أن تكون مثلاً بليغاً على ذلك، وكذلك الشأن فى روايات أمريكا اللاتينية عند أغلب روائيتها.

تبقى كلمة أخيرة لابد منها.

إن الرواية العربية قد حققت إنجازات إبداعية لا تنكر فى مسيرتها لبلورة خصوصياتها القطرية والقومية المتنوعة. كما حققت وجوداً نسبياً فى التراث الروائى العالمى المعاصر وإن يكن لا يزال فى بدايته.

على أنها لا تزال محاصرة بقيود المحرمات السياسية والدينية والعرفية والأخلاقية والقومية الضيقة التى تفرضها عليها وعلى الإبداع الأدبى والفكرى عامة مختلف الأنظمة والأوضاع العربية والاتجاهات الأصولية المتعصبة.

ولهذا ترتبط مسيرة الرواية العربية لتحقيق وتطوير خصوصياتها القومية بمعركة الدفاع عن التقدم والحرية والإبداع فى بلادنا العربية.

الخاصة، وفى تطورها وتفاعلها مع حقائق وخبرات عصرنا الراهن سواء كانت العناصر والمعطيات التى يعبر بها عن هذه الخبرات، عناصر تراثية قديمة أو حديثة أو رمزية أو أسطورية، وأياً كان شكل السرد الذى تتخذه للتعبير عن هذا، سواء كان واقعياً، أو سحرياً أو وثائقياً، وأياً كان مصدره الأصيل، مادامت قد تمت تبيته وتمثله فى الخبرة الإبداعية الخاصة.

هل نستطيع فى النهاية أن نجيب عن سؤال خصوصية الرواية العربية المعاصرة؟ لعل لا أضيف جديداً إلى ما سبق بقولى: إن هناك خصوصيات متعددة للرواية العربية المعاصرة سواء من حيث السرد الفنى أو الدلالة. وتكاد هذه الخصوصية - على تنوعها التشكيلى والدلائلى - أن تكون تعبيراً جمالياً ونقدياً عن تطلعها إلى التحرر من التخلف والقهر والقمع والتسلط ومن المحاصرة والتغريب والتغيب، من أجل تحقيق ذاتيتها الفردية والاجتماعية والقومية والإنسانية وتمييزها إلى غير حد. وهكذا أكاد أقول إن المشترك بين هذه الخصوصية المختلفة للرواية العربية هو البحث عن الخصوصية والهوية المنتقصة أو المفتقدة، والسعى إلى استكمالها وتحقيقها وتأكيداها.

على أنى أضيف إلى ذلك أن البحث عن الخصوصية والهوية يكاد يكون هم أو خصوصية روايات أغلب كتاب



المعركة فى السوق مكانة الرواية العربية فى السياق العالمى

روجر آلن*

والإعلان كما نتذكره أكد أهمية (الثلاثية) التى قرأت منها لجنة نوبل المجلدين الأولين عن الترجمة الفرنسية لفيليب فيجرو. وذكر الإعلان أيضا كلاً من (زقاق المدق) و (أولاد حارتنا) من الترجمة الإنجليزية لفيليب ستوارت و(ثرثرة فوق النيل) ومجموعة قصص قصيرة God's World التى اعتقد أكثر المعلقين أنها مجموعة نجيب محفوظ (دنيا الله)، ولكنها كانت فى حقيقة الأمر تشير إلى مجموعة قصصية صدرت باللغة الإنجليزية عام ١٩٧٣، وهو التاريخ نفسه المذكور فى إعلان لجنة جائزة نوبل، وقمت بترجمتها مع زميل مصرى هو الدكتور عاكف أبادير. وفى هذا الصدد أود الإشارة إلى نقطتين مهمتين: أولاً، إن إغفال الإعلان فى عام ١٩٨٨ الذكر أو الإشارة إلى أى كتابات لنجيب محفوظ بعد سنة ١٩٦٩ (ولو أنه يجب على أن أذكر أن ذلك نتيجة مباشرة لعدم وجود نصوص مترجمة لأغلب رواياته الأخيرة حتى ذلك الحين)^(١). وثانياً، إن تركيز

من أهداف هذه الدراسة إلقاء الضوء على تعليقات بعض النقاد الغربيين على مؤلفات روائيين عربيين، هما نجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف، منطلقاً لبحث حالة الرواية العربية المعاصرة فى السياق العالمى.

وبعد عرض بعض الاقتباسات عن مؤلفاتهما ومناهجها النقدية التقييمية، الظاهر منها والمضمر، سأشير إلى بعض الآراء الممكنة استنتاجها من هذه الاقتباسات، فيما يخص حاضِر الرواية العربية ومستقبلها خارج نطاق العالم العربى نفسه فى السوق العالمية.

الاقتباس الأول هو ما تضمنه إعلان لجنة نوبل فى الأدب عن فوز نجيب محفوظ بجائزتها الأدبية فى أكتوبر عام ١٩٨٨. وكانت هذه مناسبة مهمة، دون شك، للرواية العربية لتجد نفسها قد دفعت إلى دائرة ضوء الاهتمام العالمى.

* جامعة بنسلفانيا، فيلادلفيا، الولايات المتحدة الأمريكية.

العرب للاشتراك بمؤلفاتهم الإبداعية في حركة الرواية العالمية؟ فإذا كان، فمتى يتم ذلك؟

سوف أترك هذه الآراء الغربية مؤقتاً. دعونا نعترف أن نجيب محفوظ قد نجح في عصر ما قبل ١٩٦٧ في أن يؤسس الرواية العربية تأسيساً متيناً وفر لجيل جديد من الروائيين ميداناً واسعاً مفتوحاً على مصراعيه للارتقاء والتطور والتجربة والتوسع في عدة مناهج مثيرة. ولكن محفوظ نفسه لم يعتبر فن الكتابة مهارة ثابتة لا تتغير ولا تتطور؛ بل إن رواياته في الستينيات تعد نموذجاً واضحاً للتغير في تطبيقه المبادئ الروائية عن سابقتها (والثلاثية واحدة منها)، بينما رواياته الأخيرة تقرر مواكبته عملية التطور الروائي المستمرة. ومن المعروف أنه ينضم إليه بذلك جيل من الروائيين أذكر منهم: محمد برادة وأحمد المديني ورشيد بوجدره وإبراهيم الكوني وجمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف وحنان الشيخ وإنياس خوري ورشيد الضعيف - هؤلاء الكتاب وكثيرون غيرهم وجهوا مسلك الرواية إلى موضوعات وتقنيات جديدة في ميادين متنوعة؛ منها منطق السرد والتناص وعبر النصية وتنوع استخدام مستويات اللغة وأساليبها. وما يشير اهتمامي، بوصفي مؤرخاً للرواية العربية، هو النتائج المترتبة عن هذه التطورات والتجارب، ومنها إعادة البحث في المراحل الأولى لثراث الرواية العربية، وعلاقتها المهمة بسوابقها، إضافة إلى ما قام به بعض الروائيين من إدماج بعض نتائج هذه البحوث في مؤلفاتهم الروائية. فالمعارضات الساخرة (Pastiches) عند عبقرى روائي مثل ما نجد في بعض روايات جمال الغيطاني للأجناس وللنصوص العربية الكلاسيكية والعنوان والإطار التقليديين لرواية (الوقائع الغريبة...) لإميل حبيبي، مما يدخل القارئ لعبة مفارقة معقدة، وكذلك السرد المكسور عند إنياس خوري؛ كل ذلك يذكرنا بأمثلة عديدة من التراث الأدبي القريب والبعيد، كما تذكرنا روايات محمد شكري مثلاً - بصورة واعية ومباشرة - بالعلاقات بين الرواية والسيرة الذاتية، وتشير إلى ضرورة إعادة النظر في (الساق على الساق) لأحمد فارس الشدياق ودورها في تصوير الوعي الروائي في العالم العربي؛ في حين أن بناء الرواية عند الغيطاني وحبيبي وأساليبها بعيدان إلى الأذهان

الإعلان في المقام الأول على (الثلاثية) - التي لم تكن مترجمة للإنجليزية حينذاك - أدى إلى تجاهل النقاد الغربيين لمعظم أعمال محفوظ الأخرى في الفترة التي تلت الإعلان وترجمة (الثلاثية) إلى اللغة الإنجليزية. وهذه الروايات الثلاث (الثلاثية) التي أصبحت جزءاً قسبياً من تاريخ الرواية العربية، والتي نشرت قبل إعلان لجنة نوبل بأكثر من ثلاثين عاماً وفي عصر مختلف تماماً في حياة العالم العربي السياسية والاجتماعية، قد أصبحت الموضوع العصري الذي يهتم الغرب في نهاية الثمانينيات. فمعظم النقاد الغربيين ركزوا اهتمامهم في تلك الروايات على ما يمكن تسميته ببعده اللون المحلي من الصورة الحية التي أبدعها محفوظ للمجتمع المصري في فترة ما بين الحربين العالميتين. ويمكن التنويه بأن قراءاتهم لـ (الثلاثية) أصبحت كما لو كانت روايات (الثلاثية) «ألف ليلة وليلة» المعاصرة، خاصة بعد إعطاء المجلد الثاني (قصر الشوق)، وهو اسم شارع في القاهرة، العنوان - Palace of Desire - وفي هذا دليل على الطابع الاستشراقي في هذه القراءات. (٢) والمفروض أن النقاد الغربيين كانوا يعطون أنفسهم الحق، عندما كانوا يعبرون عن استحسانهم لـ (الثلاثية)، أن يصفوا محفوظ بأنه «ديكتاتور القاهرة» أو «بناك القاهرة»، ومثل هذه التعليقات لم تعجبني في ذلك الحين ولم أغير رأيي فيما بعد. ما زلت أذكر أنني سألت نفسي آنذاك: هل كان الدافع لفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل مدعاة لتنهئته على أن (الثلاثية) تمثل نقطة إكمال مرحلة في تطور الرواية العربية، وهي عملية قد اشترك فيها عدد كبير من المفكرين المرموقين، أو أن مواهب محفوظ الشخصية أوصلته إلى نوع من الامتياز واعتلاء قمة ثقافية أدبية في مشروع ضوئيل، كان الهدف الرئيسي المضمر منه هو إنتاج نسخة طبق الأصل للرواية الأوروبية (خاصة الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر)، ولكن باللغة العربية، في النصف الثاني من القرن العشرين؟

ومن وجهة نظر معاصرة، واستمراراً على المقاييس الدولية العريض، يمكن التساؤل عما إذا ما كان دور الرواية العربية لا يزال يتمثل في الاقتداء بنموذج صيغت مقاييسه في بيئة أخرى، أم أن هناك إمكان توفر الفرص للروائيين

sufficiently westernized حتى ينتج سردا يشابه ما نسميه برواية، فقصته صوت مفسر في مخيم قبيحة campfire explainer، ولا يوجد في كتابه هذا أى أثر لحس المفسرة الخلقية للفرد الذى يميز جنس الرواية منذ (دون كيخوته وروبنسون كروزو) عن الأسطورة والخبر التاريخي.

وبعد عدة سطور:

(مدن الملح) رواية محضرة بالملكة لعربية السعودية. وحظر الروايات في السعودية له غرابة لطيفة فانتة مثل فكرة حظر التراجل في مدينة مينابوليس^(٦).

والآن، نعود إلى مكانة مؤلفات محفوظ سألغة الذكر: هل من الممكن أن نستنتج من آراء أديك والمنطق الغربي فيها قائلين إن محفوظ من الفئتين في الشرق العالمى باحتذائه القدوة الغربية، وإن منيف من الخاسرين؛ لأنه قرر ألا يحتذيهما وأثر عليها الإحياء، بطريقة دقيقة، لبعض الصفات الأصيلة للسرد التقليدى العربى والتاريخى منه على وجه الخصوص؟

وعلى أى حال، يقرر هذا الاقتباس الثانى فكرة سيطرة ثقافة غربية غير قابلة للتحدى على جنس الرواية وعلى ميادين تطورها المختلفة التى عبر عنها أديك بصراحة، و- يجب أن يقال - بروح استكبار تشير الدهشة. ويبدو من هذا الرأى أن الغرب «يملك» ناصية الرواية؛ ومن ثم فالطريق إلى الشعبية العالمية هو التمثيل والاحتذاء. أما الاختلاف فهو على الأقل يشير مشاكل عديدة. ومن الواضح أن ذكر التراجل وتداعى الصور المتعلقة بها يعكس سيطرة عقلية لم تنزل تنظر إلى الشرق الأوسط بالعدسات الاستشراقية، وهى عقلية نقرأ بحثاً عن أبعادها المختلفة فى رواية عربية من أحسن أمثلة هذا الجنس الأدبى على المستوى العالمى؛ وهى (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح. ومما يعكسه نقد أديك ليس جهله التام بتراث الرواية العربية وسوابقها، ومحاولة منيف فى احتذاء التقاليد السردية فحسب، بل عدم اعترافه بأن البحوث

أصداء المقامة، ومثلها الحديث فى هذا الأثر المهم (حديث عيسى بن هشام) للمويلحى^(٣).

ولقد حاولت مدة طويلة جداً من خلال دراسة الرواية لعربية من الخارج أن أضع هذه التطورات فى الاعتبار، وفى سياق ما يمكن تسميته بالتوتر - أو المفاوضة كما تشاءون - بين عوامل التشابه والاختلاف فى الرواية العربية ونظائرها فى التراث الروائى الغربى. لذا، فقد كنت أخصص فصلاً من كل طبعة لكتابى عن الرواية العربية للقيام بدراسة نقدية لرواية تحاول - على الأقل فى رأى - أن تختلف اختلافاً واعياً عن التراث الروائى الغربى. وكان هذا هو السبب الذى جذبنى إلى دراسة رواية (النهايات) لعبد الرحمن منيف فى الطبعة الأولى من الكتاب فى السبعينيات^(٤)، وفى الطبعة الثانية من التسعينيات (نزيف الحجر) لإبراهيم الكونى^(٥). ولن أبحث هاتين الروائيتين هنا، لكنى أود أن أشير - بشأن نجيب محفوظ والنظرة الغربية للرواية العربية - إلى أن أعمال نجيب محفوظ التى تعكس هذه الاتجاهات والصفات للرواية العربية المعاصرة هى (ملحمة الحرافيش) و (رحلة ابن فطومة) و (ليالى ألف ليلة)، وربما كانت أكثرها إثارة فى هذا السياق (أصداء السيرة الذاتية)؛ ففى هذه الأعمال استخدم محفوظ أنواعاً متنوعة من النصوص القديمة وأسماء معروفة للتعبير عن أفكاره الحديثة فى الصيغة الروائية. وبالعودة إلى ما ذكرته فى بداية عرضى هذا، يمكننى أن أعلن أن هذه الروايات التى ترجمت إلى اللغة الإنجليزية لم تنل إعجاب عامة القراء فى الغرب، الذين عبروا بطريق القوة الشرائية عن تفضيلهم محفوظ (الثلاثية) ورواياته فى الخمسينيات على الروايات الأخرى.

أما الاقتباس الثانى فهو عن عبد الرحمن منيف. فإذا كانت فكرة وجود مقياس لجنس الرواية - وقد ازدهرت داخل الثقافة العربية - فكرة مضمرة فى النظر إلى محفوظ - «ديكنز القاهرة»، فقد أصبح هذا الموقف أكثر وضوحاً فى تعميقات الروائى الأمريكى المشهور جون أديك، فى مقالته النقدية عن النص المترجم لرواية منيف (مدن الملح: التيه):

إنه من المؤسف حقاً أن السيد منيف، كما يبدو، ليس من المستغربين إلى حد الكفاية in-

جيل كامل من الروائيين الذين يستطلعون المسافة الواسعة الموجودة بين الحضارات التي يسكنون فيها؛ وبذلك يساهمون في عملية دفع الرواية إلى اتجاهات جديدة مثيرة^(٨). وخلاصة القول، إن الرواية هي ظاهرة متعددة الثقافات وعبر الثقافات، وإن أى محاولة في احتكار السيطرة على أنماطها التطورية هي عملية غير مفيدة تماماً، بل لا معقولة. هناك كتاب عرب قد قدموا إضافات مهمة جداً لتطور الرواية على المستوى العالمى. والرواية المكتوبة باللغة العربية وصلت الآن إلى مرحلة من التطور يمكن فيها الاشتراك في هذه العملية. وفي هذا السياق، يثير الاهتمام أن فوز روائي عربى بجائزة نوبل أثار اهتمام قراء الرواية فى الغرب، كما أثار فى الوقت نفسه عملية نقل الثروة المتنوعة للرواية المعاصرة - وأضيف هنا الأكثر عربية - إلى السوق العالمى التى لم تنزل فى مراحلها البدائية.

ولكن، لدينا الآن سؤال متعدد الأبعاد: كيف يمكن أن نقدم هذه الحركة الروائية العربية المتنوعة الثرية والمبدعة لجمهور القراء فى السياق العالمى الأوسع؟ فى هذا المجال، مثل كثير من المجالات الأخرى، من أهم المفاهيم التعاون والاتصالات، أو بالأصح الاهتمام المتزايد بهذين المجالين. وفى أى بحث لهذا الموضوع من الممكن أن أبدأ الحوار داخل العالم العربى نفسه. ولكنى أفضل، وأنا أدرس، أو أدرس خارج المنطقة - ومن منطلق تخصصى وتدريسى فن الترجمة - أن أركز تعليقاتى الأخيرة فى هذا المجال. فسأقدم هنا صورة من الولايات المتحدة الأمريكية لطبيعة مشروع توسيع مكانة الرواية العربية العالمية ومداه. لقد احتكرت بيع الكتب فى أمريكا، وإلى حد ما فى إنجلترا، سلاسل مكتبات كبرى مثل Borders و Barnes and Noble. أدى امتداد تأثيرها لا إلى إغلاق عدد كبير من المكتبات الصغيرة المتخصصة فحسب، بل إلى فرض أنواع الكتب التى يسهل تسويقها على الناشرين. وبمناسبة اشتراكى فى مؤتمر الرواية زرت مكتبة Borders المحلية للبحث عن الرواية العربية على رفوفها، وعثرت على عدد لا بأس به من مؤلفات ثلاثة كتاب عرب: الروايات المترجمة لنجيب محفوظ الذى لم يزل يتمتع بشهرته مابعد نوبل - وإن كانت بعض رواياته كما أشرت

الجارية لأصول الرواية على المستوى العالمى، ولمصادرها الثقافية العديدة، تقتضى منهاجاً أكثر احترازاً فى عملية تقييم الروايات والقصص من حضارات عالمية مختلفة. ويبدو أن أبنك يتوقع من الرواية العربية أن تحى وتمثل عهداً، فى تطور جنس الرواية، لاقى فيه أهم حوافزها فى تصوير حركات الطبقة الأوروبية المتوسطة بعد الثورة الصناعية وظهور المدنية الحديثة. ومن المعترف به أن نوع الرواية هذا لم يزل يحتفظ بشعبية واسعة بين القارئ العادى فى الغرب، وأكثر ظنى أن هذه الظاهرة يمكن أن نسلها إلى الأوساط الشعبية الأخرى، ويرجع ذلك بوجه خاص إلى التلفزيون والأفلام. ولدينا مثل واضح فى شعبية جين أوستن فى السنوات الأخيرة. وفى هذا الصدد، أود الإشارة إلى نقطتين مهمتين: أولاً، الرواية نفسها معرضة لعدة تحولات متوقعة فى بنيتها العضوية؛ ولذلك تحدى المختصون فيها أى قالب تاريخى يشابه النمط الثابت المذكور أعلاه، الذى يبحث عن أصوله فى (دون كيشوته) لسيرفانتس وأسلوبه المتعمد لهدم تقاليد جنس الرومانس. وفى ميدان البحوث الأدبية لثراث الرواية، هناك عدة دراسات للرواية القديمة، وما يطلق عليه الرواية قبل الرواية، داخل التقاليد الغربية للسرد. ومن الواجب كذلك أن نضيف إلى دائرة أبحاثنا الآثار الأدبية المكتوبة فى ثنايا الحضارات العالمية الأخرى مثل (حكاية كنجى) من التراث اليابانى. وقد دعت مؤخراً مارجرىث آن دودى إلى ضرورة اتساع كل من الإطار الزمنى للرواية ومبادئها النوعية حتى يمكن ضم الكتابات النسائية المختلفة من عصور سائلة^(٧). وثانياً، فى عصر ما بعد الاستعمار من الأصعب بكثير تطبيق عدة مقاييس قد استعملت فى محاولة للتفريق بين الحضارات وأجناسها الأدبية الأصلية. ويجدر هنا الإشارة إلى دور الواقعية السحرية عند جبريل ماركيز وزملائه فى تطوير فن الرواية، وإلى براعة الأسلوب الفائقة عند روائيين وروائيات عدة من الهند، وأيتاتى وإيشجورو ونور الدين فرح وسلمان رشدى وأهداف سوف، وكلهم ألفوا روايات بالإنجليزية، وكذلك الطاهر بن جلون وأمين معلوف ورشيد أبو حذرة بالفرنسية. وعبد الكبير الخطيبى لا يكتب روايات بالفرنسية فحسب، بل يحلل بطريقة بارعة جداً هذا التمازج metissage الذى يتصف به

عليه بقاء الرواية العربية المترجمة محصورة داخل البيئة الأكاديمية التي تنتجها. وهنا، من الإنصاف أن أشير إلى أن العلاقة بين النشر والتسويق التي ذكرتها عاليه لا توجد بالدرجة نفسها في الأسواق الفرنسية والألمانية التي تمكنت فيها عدة دور نشر ومكتبات صغيرة - على الأقل حتى الآن - من الاحتفاظ بمكانة مرموقة نسبياً^(١٠).

إن المشروع الذي وصفت هنا بعض ملامحه لزيادة عدد قراء الرواية العربية على المستوى العالمي هو فعلاً مشروع كبير. وما يجعلني أكثر تفاؤلاً هو حدوث تطورات عدة سأذكر منها اثنين فقط. أولاً: عزم جيل جديد من المتخصصين في الأدب العربي في الغرب على التفرغ للترجمة. فإذا كان أكثر مترجمي الجيل السابق من هيئة التدريس في الجامعات - أمثالي وتريفور ليجسليك ومحمد مصطفى بدوي في الترجمة للإنجليزية وميشيل باربو في الترجمة للفرنسية - فقد انضمت مجموعة جديدة منها هارتموت فاندريش وبيتر ثيرو وكاترين كوبهم ومارلين بوث وفراسيس لياردى إلى عميد المترجمين دنيس جونسون ديفيز في التفرغ للمشروع الكبير السابق ذكره. أما الثاني، فهو تأسيس عدة مشروعات لتنظيم عملية الترجمة المستمرة؛ وأكبرها بروتا PROTA الذي تديره الشاعرة والناقدة الفلسطينية المشهورة الدكتورة سلمى الجبوسى، والذي أصدر عدداً كبيراً من المجموعات (أنثولوجيات) من مختلف الأجناس الأدبية، منها الشعر الحديث، والمسرح، والأدب الفلسطيني، وأدب الجزيرة العربية، والروايات، والقصص - تحت الطبع حالياً - وعدد كبير جداً لمؤلفات كتاب عرب في مجلدات مفردة. ولدور نشر أخرى مثل الهيئة المصرية العامة للكتاب وسندباد فى فرنسا ولينوس فى سويسرا - فى الألمانية - قوائم طويلة للنصوص المترجمة، ولكنها تتشابه مع منشورات «بروتا» فى محدودية أسواقها اللغوية، وفى تسويقها. ولذلك، يجب علينا أن نرحب بالمبادرة الجديدة المسماة «ذاكرة المتوسط» Memoires de la mediterrannée التى تخطط لترجمة المؤلفات العربية إلى خمس لغات أوروبية على الأقل فى الوقت نفسه، من خلال التعاون بين المترجمين فى كل من الترجمة نفسها والنشر والتسويق^(١١).

سابقاً أكثر رواجاً من الأخرى - والمؤلفات الكاملة تقريباً لخليل جبران الذى لم تنزل حكمه وقصصه العاطفية تجذب اهتمام المراهقين، وعدة مؤلفات لنوال السعداوى التى تضمن لها مواقفها النسوية ومواجهتها لما تسميه بالقيم الدينية البطريركية (Patriarchal) جمهوراً واسعاً. وبالإضافة إلى هذه الأسماء، وجدت بعض الكتب المفردة لروائيين آخرين، مثل (الزنى بركات) لجمال الغيطانى و (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف و (حكاية زهرة) لحنان الشيخ. وقد أصدرت هذه الكتب دور نشر كبيرة فى أوروبا والولايات المتحدة؛ وبذلك أصبحت أسماءهم وكتبهم جزءاً من سلع المكتبات الكبرى، وأتيحت لهم الفرصة - وهى عادة قصيرة المدى - لدخول ميدان قراءة الروايات فى هذه البلدان. وإذا أشرت إلى نقطة أقل إيجابية فمن الواجب أن أقول إن الترتيبات المالية التى كانت جزءاً من المفاوضات المتعلقة بنشر بعض هذه الروايات أدت إلى ارتفاع كبير فى توقعات المؤلفين بالنسبة إلى عوائد الترجمة. وإذا كان هذا الوضع قد أفاد فعلاً بعض المؤلفين، فقد كان جمهور القراء أحياناً من الخاسرين. وما عادت النصوص المترجمة، مثل (ما تبقى لكم) لفسان كنفانى و (الوقائع الغريبة...) لإميل حبيبي متوفرة فى الأسواق الإنجليزية لأسباب تتعلق بعقود النشر.

واهتمامى فى هذه الدراسة لا يقتصر على مشروعى الترجمة والنشر فقط، بل يتضمن نقطة لها الثقل نفسه؛ ألا وهى التسويق. ليس خافياً على أحد أن الروايات العربية التى أشرت إليها فى محضر بحثى ليست الوحيدة المترجمة. وإذا توسع ميدان البحث إلى الميدان الأكاديمى وطرقه للنشر، أضفنا إليه أسماء مجموعة من المطابع الصغيرة التى تخصص فى نشر النصوص الأدبية الأجنبية المترجمة، وجدنا قائمة الروايات العربية المتوفرة للقراء باللغة الإنجليزية أكثر تنشياً، فيما يخص المناطق والموضوعات والأجناس التحتية وأسباب السرد وحتى المراحل الزمنية^(٩). وعلى الرغم من أن اشتغال بحث المجال الأكاديمى بمترجميه ومطابعه قد جعل الرواية العربية المترجمة متوفرة، فإن غالبية الأسماء فى تلك القائمة لم تصل أبداً إلى رفوف المكتبات الكبرى؛ مما يترتب

فى هذه الدراسة - قائلاً: إن إكمال ترجمة رواية وحتى نشرها، ليس إلا بداية عملية تسويق طويلة. لتتصور معنا زمناً فى المستقبل القريب تصبح فيه الرواية العربية، إلى جانب مؤلفات تولستوى وبنزائى ومان، جزءاً من المنهج الدراسى العام فى المدارس الغربية. من أجل تحقيق هذا، أماننا فعلاً مشروع طويل المدى؛ أساسه الثقة بمواهب الروائيين العرب.

من خلال نجاح مشروعات مثيرة مثل «بروتا» و«ذاكرة المتوسط»، تصبح درجة الإبداع الروائى عند العرب أكثر وضوحاً وتوفرًا لجمهور عريض من القراء. وهذه المشروعات تحتاج إلى التأييد على المستويين المحلى والعالمى، وإلى التمويل أيضاً. لذا، يجب علينا، بالطبع، أن نعطي للمؤلفين والمؤلفات وللمترجمين والمترجمات ثمن نشاطاتهم. ولكن يجب أن أضيف إلى ذلك - وهو ما حاولت أن أشير إليه

مواهب:

(٣) وما يتربط على ذلك هنا هو إعادة النظر فى رأى السابق عن كتاب المولى المشهور حديث عيسى بن هشام. ففى كتابى *A Period of Time*، أشرت إلى أن حديث عيسى بن هشام ليس رواية، ولكنى تبينت وأنا أنظر إلى الزمان من مسافة زمنية أضول أنه من الأفضل القول إنه ليس رواية تطابق التعريفات الغربية الضيقة لهذا الجنس الأدبى. انظر: فترة من يوم الزمان *A Period of Time*، رديغ كتب إيثاكا ١٩٩٢.

(٤) عبد الرحمن منيف، النهايات، بيروت: دار الآداب، ١٩٧٨. ونشرت ترجمتى للكتاب *Endings* فى ١٩٨٧، لندن، كتب *Quartet*.

(٥) انظر: روجر آلن، الرواية العربية، مطبعة سيراكوس، ١٩٩٥، ص ٢٤٤ - ٢٥٨.

(٦) جون أيدنى فى مجلة *New Yorker*، ١٧ أكتوبر ١٩٨٨، ص ١١٧ - ١٢١.

(٧) انظر: أ.ر. هيزرمان (Heiserman)، الرواية قبل الرواية، شيكاغو ١٩٧٧، ومارجريت آن دودى (Doody)، تاريخ الرواية الحقيقى، نيو جرسى ١٩٩٦.

(٨) حضرت اجتماعاً للجنة القصص فى ديسمبر ١٩٩٦ الذى انعقد فى مقر المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، حيث ناقش كثير من الحاضرين الصعوبة التى يلاقونها فى الحصول على كتب منشورة داخل العالم العربى، وأشاروا إليها بوصفها مشكلة جوهرية فى حياتهم الأدبية. انظر - كذلك - مقال الشيطانى «التواصل الممكن الصعب»، أخبار الأدب، ٣١ أغسطس ١٩٩٧.

(٩) من هذه المطابع أذكر المطابع الجامعية فى أركسو وكاليفورنيا وسيراكوس ونكسار، وفى إنجلترا كتب سافى وكوارتيت *Quartet* وجارنيت *Garnet* ومطبعة بيجياتا (Passeggiata) فى كولودادو.

(١) يجب على أن أذكر القارئ بأن جائزة نوبل جائزة تحكمها مجموعة صغيرة من المفكرين الإسكندنافيين الذين يأخذون على عاتقهم الاطلاع على المؤلفات الأدبية مختلف الحضارات العالمية على أوسع نطاق. وبالإضافة إلى ذلك، يجب الإشارة إلى حقيقة أخرى مهمة، وهى أن النحة المسؤولة نقرأ المؤلفات فى ثلاث لغات أوروبية، الإنجليزية والفرنسية والألمانية، بجانب السويدية والنرويجية. ولذلك ليس أساس اختيارهم للمترجمين امتياز مؤلفاتهم الكاملة، ولكن إمكان استخدام النصوص المترجمة مؤلفات الكتب بوصفه انعكاساً صحيحاً لعدد مؤلفاتهم وامتيازهم. وفى سياق المناقشات حول مسألة «الجدارة» التى جاءت فى أعقاب إعلان فوز نجيب محفوظ بالجائزة، من الواضح أن هذه الحقيقة كانت إما غير معروفة أو منسية. انظر: كتاب كيبيل إسمارك *Espmark* جائزة نوبل فى الأدب، بوستون: هول ١٩٩١. ومقالى فى مجلة الأدب العالمى اليوم *World Literature Today*، خريف ١٩٨٨ - ص ٢٠١ - ٢٠٣. وشتاء ١٩٨٩، ص ٥-٩.

(٢) فى استطراد قصير هنا، يمكن أن أخبر القارئ بسؤال وجهته إلى زملائى الأستاذة فى جامعتى وهو: لماذا نقرأ رواية قصر الشوق قبل بين القصصين، فأخبارنا - وبإحدى من أحجل - أن العنوان جذبه إلى قصر الشوق *Palace of Desire*، ويمكن أن نضيف أن تصنيف أن العنوان يطابق توقعاتهم: «الألف نيلية» مطابقة دقيقة. وإذا تابعنا هذه الفكرة وبحثنا موضوع الترجمة من حيث هو نمط لتسيير الثقافة، لسأنا لماذا يجب على مترجمه نص عربى أن ينقل أسماء شوارع القاهرة إلى اللغة الثانية؟ هل يتوقع القارئ العربى وهو يقرأ رواية عن باريس أن يعثر على ذكر مروج الفردوس أو على الجزيرة الطويلة وهو يقرأ سكوت فيتزجيرالد؟

وبحثنا هذا الموضوع بالتفصيل فى مقال «وقع النص المترجم»، مجلة أدبيات (الإنجليزية) مجلد ٤، رقم ١، ١٩٩٣، ص ٨٧ - ١١٧.

(١١) من بين المؤلفات المنشورة حتى الآن: سيرة مدينة نعد لرحمن منيف، وأوراق شخصية للطيفة الزيات، يوم الجمعة يوم الأحد لخالد زبدان، ومن المشتركين في المشروع: Yves Gonzalez Quijano (فرنس)، و Hartmut Fahndrich (سويسرا - ألماني)، و Isabella Camera، و d'Afflito، و G. Plarilla (الأندلس).

(١٠) هنا، أذكر مطابع سندباد ولاتيس وسوى Seuil في فرنسا ولينوس في برن، عاصمة سويسرا. وقد حققت هذه المطبعة تحت رعاية هارتموت فاندريش مكانة مرموقة في السوق الألمانية. وفازت ترجمة نزييف الحجر لإبراهيم الكوني بالجائزة الوطنية السويسرية، باعتبارها أحسن رواية أجنبية صدرت في عام ١٩٩٦.



وضع الرواية العربية فى حقل ثقافى غير «روائى»

فصل دراج*

لهم. وهى فى هذا، لا تعترف بحرية الناس، إلا بقدر ما تؤكد حقهم فى القراءة والكتابة وضرورة وجود لغة مجتمعية لا مراتب فيها، تعبر عن انتقال الثقافة من حيز الخاصة إلى حيز العامة. والقول بأننا مستقلة، تنقض الذات المستلبة والممتثلة، كما الانتقال من كتابة ضيقة وزخرفية إلى كتابة واضحة تتجه إلى الناس، إقرار بالتحول وبالتاريخ الإنسانى، الذى يترجم بانزياحه المستمر عن زمن راكد إلى زمن لا يموزه التغير والتبدل. وهذه العناصر مجتمعة، التى تفصل بين ما كان وما يكون، ترى فى المستقبل المفتوح مرجعا لها، وتعرض عن كل منظور يرى فى الماضى جذرا له، سواء كان الجذر ذهبيا أم حاضنا لوقائع بشرية عادية حظها من البريق قليل.

زمن الرواية: زمن الانتقال من الواحد إلى المتعدد:

تعيّن العناصر التى وردت فى رد طه حسين على الراسمى زمنا جديدا، هو: زمن الحداثة الاجتماعية. ومع أن

حين كتب مصطفى صادق الرافعى إلى طه حسين، متحذيا أن يجارى كتابته فى تقليد القدماء، أجاب السيد العميد: «أما نحن فنريد أن يفهمنا الناس، كما نريد أن نفهم الناس، لهذا نتحدث إلى الناس بلغة الناس... نحن أحياء نحب الحياة ولا نحب الموت»^(١). انضوت إجابة العميد على عناصر متعددة، تؤكد، مجتمعة، ضرورة التغير والصراع بين القديم والحديد. فبين الإبداع والمحاكاة القائمة فرق، هو الفرق بين إعادة إنتاج الموروث وإنتاج جديد غير مسبوق، أو هو الفرق بين ذات كاتبة، تنسخ ما تعلمته بأدواته ولغته ومنظوره، وأنا مبدعة تعلن عن حضورها المستقل الطليق فيما تقرأ وتكتب. إضافة إلى هذا، فإن الذات المستقلة، وهى حرة وضيقة، تخبر عن حريتها فى اعترافها بحرية ما هو خارج عنها، أى بحرية الناس الذين تخاورهم وتعمل معهم وتكتب

تتعامل الرواية مع إنسان محدد الاسم جاء من الناس ويتمى إليهم، ويبحث عن مصيره مفردا، أو مع بشر يقاسمونه المصير ولا يخلطون من فرديته شيئا. ولأن الرواية تنسج السيرة الذاتية لإنسان تساوى مع غيره، فإنها تكون، فى مستوى منها، سيرة لغيره من البشر. بل يمكن القول، إن الرواية سيرة لواحد من الناس محدد الاسم والمصير، وهى فى اللحظة عينها، سيرة لبشر لا يعرفونه، كما لو كانت السيرة الفردية الروائية دائما، سير أخرى تخايشها وتفيض عنها، لأن البشر الذين تحدث عنهم يختلفون متساوين ويتساوون فى مدار الاختلاف. غير أن تعددية السيرة فى الكتابة الروائية لا تعود إلى مبدأ المساواة، الذى يوحد بين البشر على مبعده من المراتب والألقاب المخلوقة، إنما ترجع أولا إلى التاريخ الاجتماعى المحدد الذى إن اعترف باختلاف البشر، عاد فوحدهم، ولو بقدر، فى المصير الذى يصلون إليه. ولهذا، فإن الرواية تستدعى الفردية المستقلة فى اللحظة التى تستحضر فيها التاريخ الاجتماعى الذى تصوغه ويصوغها؛ ذلك أن الرواية، بسبب حداثتها، تعترف بالتبدل والمتغير، أى بالتاريخ المنفتح على المجهول، الذى لا يلتفت إلى ينابيعه الذهبية المفترضة، إلا فى أزمنة عارضة.

ولعل اقتران الرواية بالتاريخ، هو الذى يربط بينها وبين القرن التاسع عشر، من حيث هو قرن التاريخ بامتياز. فقد جعل هذا القرن من التاريخ نهرا متدفقا يفتش عن مصب ذهبى، ووضع الإنسان فى قارب ذهبى يسبحه النهر المتدفق رضيا. ولم تكن جمالية المستقبل وغنايته بعيدة عن عوالم الكشوفات العلمية وسقوط اللاهوت وإنشاق الشعب من الرعية، ومغامرات الاكتشافات الجغرافية التى تنصب الإنسان سيدا على ذاته وسيدا على الكون. وفرض هذا كله، ربما، صبغة الإنسان الجديد، الذى جذره فى ذاته، وذاته أرض لكل جذر محتمل، وأكد الفردية الإنسانية المكتفية بذاتها مبعدا للكتابة الروائية ومرجعا لها.

تتعدد وجوه التاريخ الذى استولد الرواية وتتحدا، لاحقا، فى عنصرين أساسيين، يمثلان جديدها الحاسم، أولهما: الانتقال من سير العظماء الذين يقفون فوق البشر ويحددون مراتبهم، إلى سير البشر الذين ينكرون المراتب المقيدة كلها.

طه حسين احتفل بالبشر قبل أن يحتفى بالقراءة والكتابة، فإن ما قصد إليه، وبلغة أخرى، هو: مجتمعية علاقات الكتابة والقراءة، التى تختصن أطروحتين تحددان معنى الثقافة فى الزمن الحديث. تقول الأطروحة الأولى: لا تتحقق الثقافة، بالمعنى الحديث، إلا فى مجتمع يعى أفراد حقه فى الوجود، وحرية فى الرفض والقبول والمحاكاة، أى فى مجتمع جديد ينتقل فيه «الناس» من وضع أقنعة بشرية مبهمة إلى وضع ذات حرة لها خصائصها المميزة لها عن غيرها. وتقول الأطروحة الثانية: تصبح الثقافة ممكنة فى مجتمع جديد أنجز لغة مجتمعية لا مراتب فيها، تتوزع على كاتب هجر الكتابة الزخرفية المحترفة وعلى قارئ يميز بين اللغة الزخرفية الضيقة ولغة الحياة.

وتشكل هاتان الأطروحتان مرجع كل ممارسة اجتماعية حديثة، فعلا سياسيا منظما كانت، أو إبداعا متميزا، يعطف الخيال على اللغة وأشياء أخرى، ويطلق أبواب الرواية.

تنتمى الرواية إلى زمن الحداثة الاجتماعية، الذى يحدد القارئ والكاتب علاقتهما مجتمعيتين، والذى يعين ذاته أيضا، من حيث هو زمن تاريخى جديد، فينقل العلاقات الاجتماعية من الواحد إلى المتعدد، ومن المتجانس إلى المختلف، ومن الثابت المقدس إلى متحول لا قداسة فيه. يكسر القارئ، فى الزمن الجديد، احتكار القراءة، ويطلب بلغة جديدة ذات وظائف جديدة ومواضيع تفرض أحوال اللغة الجديدة. ويحرر الكاتب من ثنائية المتلقين والاستظهار ومرجعية النص - المثال، ويخبر عن وجوده فى توليد نص جديد يحاور ما سبقه ويضيف إليه جديدا. وفى الحالتين، يبدو الماضى زمنا انقضى، ويبدو الحاضر زمنا نجحيا أنجب ذاته بذاته سواء استعار من الماضى بعض ما يحتاج إليه، أو خلق ما يلزمه بعيدا عن الماضى ومواده المتأكلة.

ومهما تكن العناصر التى تبنى قوام الحداثة الاجتماعية، فإن الرواية - وهى جنس أدبى حديث - تبدأ بالعنصر الذى يوافق خصوصيتها، والذى يتمثل، أولا وقبل كل شيء، فى الذات الإنسانية الحرة التى تخلف وراءها، شيئا فشيئا، زمن الكليات المغلقة، لتدخل إلى زمن الخصوصيات المفتوحة.

يتضمن القول بالمتعدد الكتابي حواراً بين أجناس معرفية متعددة، تخبر عن تقدم اجتماعي عام، يقطع مع المرجع - الأصل في ألوانه المحتملة، ويعترف بالاستقلال الذاتي للعلاقات الاجتماعية، بدءاً بالفرد المتمرد على وجود الرعية، وصولاً إلى العلم الحديث الذي يشكك حاضره في معطيات أمسه. يقول باختين:

إن الوعي اللغوي الغائلي وحده هو الذي يمكن أن يكون كافياً وملائماً لعصر الاكتشافات الفلكية والرياضية والجغرافية العظيم، الذي حطم محدودية العالم القديم وانغلاقه على ذاته، كما حطم نهائية القيم الرياضية ووسع حدود العالم الجغرافي القديم، وهو عصر - عصر النهضة البروتستانتية - حطم التمرکز اللفظي للعصور الوسطى^(٣).

يحتفل باختين بسقوط العالم القديم والمراجع المغلقة والمعايير المتناهية والتمرکز اللفظي، مؤكداً حوارية المعارف المتعددة التي حققت استقلالها الذاتي، ومحتفياً، في اللحظة عينها، بوعي لغوي جاليلي، أي بشكل من الفكر، والفكر هو اللغة، يتعامل مع المتعدد والمفتوح والانتهائي، ويقطع مع المعرفة - الأصل ومع الزمن الضيق، الذي يشد الظواهر المختلفة إلى أصل ثابت وقديم، ويرى فيما هو خارج الأصل أطيافاً شاحبة وزوائد نافلة لا أكثر. يشير الزمن الروائي، من حيث هو زمن حوار المعارف المتعددة، إلى وضع الرواية الملتبس، فهي - من ناحية - جنس أدبي سوى نه زمنه التاريخي الخاص به والمعايير التي تعين استقلاله، وهي - من ناحية ثانية - جنس أدبي لقيط، ذلك أنها مستعدة أبداً أن تلتهم أنواع المعارف جميعها: تأخذ بما قال به علم التاريخ وتهضم الوثيقة التاريخية، وتكفي على معطيات علم النفس وتنتع ذاتها «رواية نفسية»، وتستند إلى معطيات علم الاجتماع وتعيد صياغتها، وتدرج في سطورها الأطروحات الفلسفية وتعيد تركيبها، إضافة إلى الأسطورة وقصص الأديان... غير أنها وهي تلتهم ما تلتقي به على موائد المعارف الأخرى، تكشف عن ديمقراطية الزمن الذي صاغها، وتعلن عن ارتقاء المعرفة الإنسانية. فزمنها

وثانيهما: نقض الواقع القائم بتخييل آخر، إن صح القول، ذلك أن الرواية لا تكون ما هي، إلا إذا انصوت على واقع محتمل ينفي القائم ولا يعيد إنتاجه، ويوحى أن الواقع يوجد في صيغة الجمع، وبشكل، بلا انقطاع دون أن يلتقي بشككه الأخير أبداً. يحيل هذان العنصران على مبدأ الحرية الذي يلزم الرواية ويقترب بها، حيث العنصر الأول يضئ الفضاء الخارجي الحر الذي تتحرك فيه، وحيث ثاني العنصرين يكشف عن الحرية الداخلية في الرواية، إذ تبنى ما نشأ من العوالم في علاقات الكتابة، وتتطلع إلى عوالم مختلفة خارج الكتابة. وقد لمست مارت روبير هذه الحرية، في مرجعيتها المزدوجة، حين ربطت بين الديمقراطية والرواية ربطاً لا انفصام فيه: «لا ديمقراطية دون رواية، ولا رواية دون ديمقراطية» أو بلغة أخرى: «توجد الرواية حيث لا يسود الحكم الشيوعراطي، ولا وجود للرواية حيث يسود الحكم الشيوعراطي»^(٢).

ومثلما أن الديمقراطية، الترجمة التاريخية النسبية لمفهوم الحرية، ترد، في علاقتها بالرواية، إلى مرجع خارجي وآخر داخلي، فإن مفهوم الفردية الإنسانية الحرة يترجم ذاته خارج الكتابة الروائية وداخلها أيضاً. فهو، في ترجمته الخارجية، يشير إلى الزمن التاريخي الذي يستولد الرواية والذي ينصب الإنسان مرجعاً لذاته ولغيره معاً، وهو، في ترجمته الداخلية، يشير إلى شكل الفردية في الممارسة الكتابية. فالرواية لا تتعين بالفردية المباشرة التي تكتبها، بل بالأسلوب الكتابي الذي تكشف فيه الفردية وتتميز من غيرها، أي بانزياح أسلوبها عن الأساليب المسيطرة واختلافها عنها. يضيء الانزياح الكتابي معنى الفردية في العملية الكتابية، ويكشف، أولاً، عن معنى المتعدد الذي يوافق زمن الرواية، لأن الانزياح يستمد معناه من الظواهر القائمة التي ينزاح عنها. ولم يكن باختين مخطئاً حين ربط بين الرواية ودلالة المتعدد، في أقاليمه المختلفة، سواء أكان ذلك في الحيز الروائي والعناصر التي يحيل عليها، أم كان في الحيز الثقافي العام الذي تولد فيه الرواية وتتفاعل معه، كما لو كان ميلاد الرواية، بوصفها ظاهرة اجتماعية، أثراً لمتعدد اجتماعي وتوحيها له.

يفصح القول الروائي عن عنصرين لا يتكون خارجهما، أولهما تحول اجتماعي - تاريخي يهدم أحادية المراجع في ألوانها المختلفة، وثانيهما القدرة على توليد وتطوير المتعدد في مجالات مختلفة. وفي الحالتين، يحدث الزمن الروائي عن زمن تاريخي قطع من زمن سابق عليه، سواء جاء القطع كلياً، أو بقي مجزؤاً في فضاء هجين تختلط فيه أزمنة غير متساوية. ولعل الفرق بين القطع الجزئي والقطع الكلي هو ما أملى على باختين قراءة التاريخ في شكله الأدبي، كأن يفرق بين زمن الملحمة وزمن الرواية، كما لو كان الاختلاف بين هذين الجنسين الأدبيين مرآة لزمنين تاريخيين متعاقبين ومختلفين. يقول في هذا المجال:

في الملحمة أفق واحد وحيد، أما في الرواية فعندة آفاق، والبطل يفعل عادة في حدود أفقه هو. ولهذا السبب ليس في الملحمة متكلمون بوصفهم ممثلي لغات مختلفة. المتكلم هنا هو، في الواقع، المؤلف وحده، والكلمة هنا هي كلمة المؤلف الواحدة والوحيدة. وفي الرواية يمكن أيضاً إبراز بطل يفكر ويفعل (ويتكلم أيضاً بطبيعة الحال). لكن هذه العصمة الروائية بعيدة عن اليقينية الملحمية الساذجة (٥).

إن الفرق بين هذين الجنسين الأدبيين هو الفرق بين تاريخ يقول بالواحد المتناظر والساكن في وحدته المتناظرة وتاريخ مغاير ينكر اليقين والثابت والأصل الذي لا يتفرع إلى أصول. وفي هذا كله تكون الرواية، ربما، جنساً أدبياً ومجازاً تاريخياً معاً. كأن الفضاء الروائي مرآة للارتقاء الفكري والمعرفي واللغوي، الذي لا يأتلف مع أحكام ضيقة تستقر هادئة في كهوف صامتة.

ميلاد الرواية العربية والمتعدد الغائب:

لم تلتق الرواية العربية في أزمنة ولادتها، ولا في الأزمنة اللاحقة، ربما، بزمن اجتماعي يحتفل بحوارية المعارف المتعددة فولدت جنساً أدبياً مردولاً، وتطورت دون أن تغادر هامشيتها، ما عدا حالات قليلة، كأن الزمن الهجين، الذي استولدها، قد خلف وراءه وليداً معوقاً يتحرك في فضاء

الديمقراطي يستبين في انهيار مرتبة المعارف؛ إذ كل نوع معرفي يحاور غيره ويمده بمعرفة ليست في حوزته. وهذا ما جعل فرويد، رائد علم النفس التحليلي، يرى في العمل الفني مرجعاً لتفسير الأحلام، وحرّض إنجلز على تقييد بلزك الذي تزخر روايته بمعطيات تتجاوز ما قال به علماء الاقتصاد والاجتماع، ودفع لوسيان جولدمان إلى إيضاح معنى التشيئ وصنمية السلعة وهو يقرأ رواية آلان روب جريه. ويتضح ارتقاء المعرفة الإنسانية في تركيبة العمل الروائي التي هي مرآة لتكامل المعارف وتكافلها المستمر، كما لو كانت المعرفة الحديثة لا تنهض إلا بعمون معارف أخرى تقف جانبها، أي بمعرفة تتحاور معها في حقل المساواة وفي مدار انحرار المفتوح.

ينتج الانتقال من الواحد إلى المتعدد «الرعي» الروائي» الذي يدفع، في تميزه، التعدد اللغوي الروائي إلى حدوده القصوى. فروائية العمل الروائي، إن صح القول، أثر لانزياح لغة الفرديات الروائية عن كل مرجع لغوي وحيد، أو أثر لفرديات مختلفة تفصح عن فرديتها بلغة هي صورة عنها. يقول باختين:

فما يتصف به الجنس الروائي ويتميز ليس صورة الإنسان بحد ذاته، بل صورة اللغة. ولكن على اللغة، كي تصبح صورة فنية، أن تصبح كلاماً على شفاة متكلمة، وتقتصر بصورة الإنسان المتكلم. (٤)

يربط باختين بين الرواية و«التنوع الكلامي» الذي يحيل على تعددية بشرية وعلى تعددية داخل الوعي الإنساني ذاته. وما التنوع الكلامي المقصود إلا مرآة لذوات حرة، تعيد تركيب الآخرين اللغوي الاجتماعي إلى ما لانهاية. ومع أن باختين يرى أن الكلمة الروائية تتصور وتصور في آن، فإن التصوير في بعده يرد إلى سؤال ثانوي، أي تقني إن صح القول، طالما أن السؤال الأساسي يرتبط بالتمثيل ويحيل عليه، أي يرتبط بشكل من الوعي يرى الواقع في صيغة الجمع لا في صيغة المفرد ويرى التعددية الكلامية صورة له وبرهانا عليه.

اجتماعي ينكر المتعدد ولا يعرف حوارية المعارف المختلفة المستقلة بذاتها.

رأت الرواية العربية النور في حقل ثقافي تلقيني مسيطر - والسيطرة لا تلغى النقيض - قوامه سلطة النص الديني المؤول ملحميا، بلغة باختين، وسلطة البلاغة المؤولة دينيا. تعين النص الديني مرجعا شموليا للعالم، يحكم، بلا حوار، الإيديولوجيات النظرية والعملية في آن، وينظر إلى المعارف ويقف فوقها، فاصلا بين «المعارف النبيلة» و«المعارف الدنيئة» ورواضا الفرق بين المحلل والمحمول والمكروه. ولأن شكل الفكر هو شكل اللغة التي يتجلى فيها، فقد احتضن النص الديني بلاغة لغوية خاصة به، اعتبر ما عداها هرطقات لغوية، تعبر عن العوام أو عن كتاب مارقين يشاطرون العوام اهتماماتهم. اكتفى النص الديني المؤول، كما بلاغته، بال مجرد الذي لا يتقاطع مع التاريخ وبمعايير كنيية تنظر إلى الكلمات ولا تكثر بمواضيعها. فالفضيلة كلها تقبع، كاملة، في كتب لا زمن لها، مما يجعل أسئلة البشر في حياتهم اليومية عارضة ويجعل ممن يقترب من أسئلة الحياة «صحفيا» مارقا لا يعرف اللغة الجوهرية ومقامات الذين يستظهرونها. وفي حقل ثقافي مضمونه التأويل النصي المقدس وشكله البلاغة المتوارثة المغلقة، لم يكن بإمكان «الوعي اللغوي الجاليلي» أن يعثر على مكان له، ذلك أن هذا الوعي لا وجود له دون وجود تعددية معرفية مشخصة ومنظور للعالم يتضمن التعددية ويعيد إنتاجها. ومنظور كهذا يستمد حركيته، أي اعترافه بالنسبي واستنكاره للمطلق، من مشروع يسعى إلى تحقيقه، يقوم في المستقبل ويرى فيه حاكما للأزمة الأخرى.

يتكشف الحقل الثقافي العربي المسيطر في نهاية القرن الماضي، وهو الزمن الذي يشهد بدايات الرواية العربية، في ثلاث شهادات تنويرية، جاءت على أقلام عبد الرحمن الكواكبي ومحمد عبده وقسطنطي الحمصي. وتحكى النصوص الثلاثة عن استبداد المؤسسة الدينية التي هي وجه آخر، ربما، لمؤسسة سياسية تحتاج إلى الاستبداد وتمكنه، وتسبغ شرعية على ما يقول بالكلية والبقيني والتراتبى، وعلى كل ما يخلق مسافة مقدسة بين المعارف والقارئ والحاكم والرعية. واتكاء على فلسفة المسافة يؤتم القول باختلاف

البشر وتعددية العقول البشرية، ويكفر القول بتعددية المعارف وتساويها في المرتبة، ويضطهد كل اجتهاد ينادى بالتنوع الكلامي ويرمى بالتمركز اللغوي إلى لا مكان. وهذه الفلسفة، وقوامها المرتبية الصارمة، المدثرة بالمقدس، تبجل مقولة الأصل وتكرمها، وتتهم بالمروق كل مقاربة جديدة تفتش عن بداية مستقلة لها، بعيدا عن الأصول الجاهزة، وعلى مبعده عن زمن ذهبي أول، يرى فيما تلاه انحدارا مستقيما إلى أزمنة آسنة.

يقول عبد الرحمن الكواكبي في (طبائع الاستبداد):

المستبد لا يخشى علوم اللغة، تلك العلوم التي بعضها يقوم اللسان، وأكثرها لهر وهذيان... وكذلك لا يخاف المستبد من العلوم الدينية، المتعلقة بالمعاد والتخصصة بما بين الإنسان وربّه... ترتعد فرائض المستبد من علوم الحياة، مثل الحكمة النظرية والفلسفة العقلية وحقوق الأمم وطبائع الاجتماع والسياسة المدنية والتاريخ المفصل... وغير ذلك من العلوم التي تكبر النفوس وتوسع العقول وتعرف الإنسان ما هي حقوقه... (٦)

إن نص الكواكبي شهادة على سياق معيش، يقد العقل ويكفر ما يوقظ النفوس المضطهدة، سياق مستبد، وعارف لغاياته ووسائله، يفصل بين «العلوم الجوانية» و«العلوم البرانية»، ويرى في علم ما لا يرى أشرف العلوم، وفي «العلم البراني»، الذي يسائل المرئي، علما خبيثا يستولد الأسئلة الخبيثة. يربط الكواكبي بين الاستبداد و«علوم اللغة والدين»، وبين الاستبداد ونقض ما يثبغ تعددية المعارف والحوار الذي توقظه التعددية وتلميه.

وإذا كان الكواكبي قد قرأ جوهر الاستبداد في تجلياته المختلفة، فإن الشيخ محمد عبده قد قرأ وجهها من وجوهه، وهو يعمل على إصلاح طرق التدريس في الجامع الأزهر. والوجه المقروء هو الإيديولوجيا الدينية التي تخولت إلى سلطة عليا على المعارف جميعا، تفتح الأبواب لما يوافق أغراضها وتوصد الأبواب في وجه كل علم لا يرتضى أن يمثل إلى

القول الديني وتخدم أغراضه. تنقسم المعارف إلى مراتب، منها النبيل والشريف وعالي المقام، ومنها ما انخفض وتدنى، وصولاً إلى الدنيء والمنبوذ، كما سيظهر عند ظهور (حديث عيسى بن هشام) ورواية (زينب). يمكن القول بشكل آخر: إن كانت أحادية المرجع في الحقل السياسي تحول ما خارج المرجع الأول إلى رعية، فإن أحادية المرجع في الحقل الثقافي ترد ما عداه إلى «رعية مكتوبة»، أي إلى كتابة لاذنية لها، مسوغها خارجها أو لا مسوغ لها على الإطلاق.

ومع أن الأمر يدور حول مراتب المعرفة في مجتمع قائم على المرتبة الصارمة المدثرة بالقدس، فإن شكل المرتبة يشي بمجتمع لم يتعرف الزمن الحديث، لأن الحدثة تعني الانتقال من الواحد إلى المتعدد، ومن العلم الوحيد إلى علوم متعددة مستقلة بذاتها، تنتج مواضيعها وأدواتها وغايتها الخاصة بها. فالقول بالعلم الوحيد بصادق إمكانات ظهور علماء آخرين في علوم أخرى، بقدر ما يحتكر جمهرة القراء ويمنعها عن الذهاب إلى أشكال جديدة من القراءة. فعلم الحقوق يحيل على القضاة، وتشكل علم الاقتصاد يتطور على يد اقتصاديين، مثلما أن نشوء الرواية يستدعي بشراً يكتبون الرواية لقراء لا يكتبون بالتأليف الدينية.

تنزاح الكتابة الروائية، من حيث هي كتابة جديدة، عن شكل الكتابة المسيطرة. غير أنها، تنزع، في اللحظة ذاتها، إلى كسر احتكار الجمهرة القارئة وزعزعة طقوس القراءة المسيطرة. وهذا الأمر هو الذي يربط بين الظاهرة الروائية ومجتمعية علاقات القراءة والكتابة، كما لو كان شرط تحقق قراءة الرواية وجود قارئ مجتمعي «بلغة المتعدد لا بلغة المفرد. يقول بيير بورديو:

يزامل تطور نظام الإنتاج الثقافي سيورة تمييز، يولدها تنوع الجمهور، الذي يوجه إليه المنتجون المختلفون نتاجهم»^(٩).

لا ينفصل تمايز الجمهور القارئ عن تمايز المعرفة في حقل ثقافي - اجتماعي معين، حيث تؤسس كل من العلاقتين لذاتها بنية خاصة، لها وسائل إنتاجها ومعاييرها وتراكمها. وتتيح هذه البنية المتميزة، في الحقول المعرفية المختلفة، توليد

قواعدها. وبسبب هذه السلطة، التي تحتكر المقدس وتلوذ به، لم يستطع محمد عبده أن يتقدم بمشروعه الإصلاحى، القائل بـ «علوم برانية»، إلا بعد التماس فتوى دينية، كما لو كان قبول المعرفة العلمية لا يستوى إلا بضمان خارج عنها ويفوقها مرتبة، الأمر الذى يحول المعرفة العلمية، وفي التحديد الأخير، إلى عنصر ناتج من عناصر الإيديولوجيا الدينية. كتب محمد عبده إلى الشيخ التونسي الفاضل محمد بيرم قائلاً:

ما قولكم رضى الله عنكم: هل يجوز تعليم المسلمين العلوم الرياضية مثل الهندسة والحساب والهيئة والطبيعات وتركيب الأجزاء المعبر عنها بالكيمياء وغيرها من سائر المعارف، لا سيما ما ينبنى عليه منها من زيادة القوة في الأمة... أفيدوا الجواب لا زلت مقصدا لأولى الأبواب^(٧).

غير أن «أولى الأبواب» لم يقعوا على ما ينبنى الوقوع عليه، لأن شيخ الأزهر، آنذاك، وضع من الشروط ما يكفي لرجل الدين أن يرى في «الحقل العلمى» اختصاصاً من اختصاصاته المتعددة، أو يحول البحث العلمى إلى فولكلور دينى. ولعل العودة إلى ما قال به باختين عن «الوعى اللغوى الجاليلى» المرتبط بعلم الرياضيات والفلك والجغرافية، تكشف عن غياب الحقل الثقافى - الاجتماعى الموافق لـ «التنوع الكلامى» الذى لا تكون الكتابة الروائية ممكنة إلا به.

يضى قسطاكي الحمصى فى كتابه (منهل الورد فى علم الانتقاد)، الصادر فى عام ١٩٠٧، ما حدث عنه الكواكبي وما أظهرته فتوى محمد عبده. فالكتاب يبحث عن الأسباب التى نصرت «الانتقاد الأدبى» فى الغرب ومنعت ظهوره فى الشرق بقول:

ولهذا السبب عينه، نجد أكثر التأليف عندنا وأوسعها تأليف العلوم الدينية، ثم تأتى بعدها الصرف والنحو، لأنهما يتعلقان بعلوم الدين أيضاً، ثم اللغة لأنها تتعلق أيضاً بالدين...^(٨)

ولا مجال لقبول العلوم الأخرى. (يكمل الحمصى)، مثل الفيزياء وعلوم الحياة والرياضيات، إلا إن كانت تعزز

كما يومئ عنوانه، يتعامل مع شاعر فرنسي شهير ويقارن بين شعره المتقدم وتأخر الشعر العربي عن اللحاق بمنجزات العصر الأدبية. غير أن القراءة المتأنية لكتاب الخالدي تبين أن «النقد الأدبي» فيه هو وجهه الأضعف، ذلك أن وجهه الحقيقي مشغول بتأويل معنى الحرية والحديث عن «الفننة الفرنسية» أي بشرح معنى الثورة الفرنسية والاستبداد الذي يحول بين الأدب والارتقاء. فالنقد الأدبي، لدى الخالدي، قناع للولوج إلى موضوع آخر يتجاوز الأدب ويتعداه. ولا يختلف الأمر لدى قراءة كتاب قسطنطين الحمصى، فـ «منهل الورد في علم الانتقاد» يتحدث عن تطور العلوم وارتقائها، وأسباب الارتقاء والتطور، أكثر مما يقدم شيئا مفيدا في النقد الأدبي.

لم تنحرف الرواية العربية الوليدة عن النص التنويري العام الذي تنتمي إليه. فقد سلكت سبله وأخذت بما يأخذ، فاتخذت من ذاتها قناعا، مرسنة بوجهها الحقيقي إلى مكان آخر، حدوده الحرية والاستبداد. وقد يكون من حاول كتابة الرواية، في طورها الأول، عارفا بأصول الكتابة الروائية أو جاهلا بها، غير أنه لم يكن يجهل، بالتأكيد، الشروط الاجتماعية التي تسمح بولادتها ودلالة المجتمع الذي ينتج قارئاً يقبل على قراءة الرواية. يقول فرح أنطون في تقديمه لعمله «المدن الثلاث»:

وهذا الكتاب... معروف من عنوانه. وقد سميناها رواية على سبيل التساهل، لأنه عبارة عن بحث فلسفي اجتماعي في علائق المال والعلم والدين، وهو ما يسمونه بأوروبا بـ «المسألة الاجتماعية»، وهي عندهم في المنزلة الأولى من الأهمية لأن مدنيتهما متوقفة عليها... (١٢)

فالرواية، إذن، ليست برواية، بل هي غلاف لكتابة أخرى تتعامل مع المسألة الاجتماعية التي تجعل الرواية ممكنة وقابلة للاستمرار. ومثلما أن فرح أنطون (١٨٧٤ - ١٩٢٢) قد كتب رواياته في بدايات هذا القرن، ورأى فيها قناعاً لطيفاً لكتابة أخرى، فإن فرنسيس فتح الله مراث (١٨٣٥ - ١٨٧٤) قد سبق فرح أنطون في غايته ومسعاها، وذلك حينما كتب عام ١٨٦٥ «رواية» شبيهة بعنوان: «غاية الحق» التي

التاريخ الخاص بهذه المعارف، أي إنتاج النظرية البحتة، التي تسمح بقراءة الظاهرة في أطوارها المختلفة. يقول بورديو:

إن سيروية التمايز بين الحقول الممارسة تنتج شروطاً ملائمة لبناء نظرية «بحتة» (في الاقتصاد، السياسة، القانون، الفن...) تعيد إنتاج التمايز السابق للبنى الاجتماعية التي كونتها. (١٠)

وبالتأكيد، فإن النظرية «البحتة»، التي يقول بها بورديو، لا تستوى إلا مع معارف أنجزت استقلالها الذاتي، أي أنتجت من تاريخها الخاص المعايير التي تحاكم مسيرتها وتقومها.

الرواية العربية وعمومية النص التنويري:

إن كان النص الأدبي لا ينفصل عن البنية الثقافية العامة، فإن هذه البنية، كما نصفها شهادات الكواكبي ومحمد عبده وقسطنطين الحمصى، لا تؤمن للنص الروائي الوليد المواد والوسائل التي يحتاجها. ولذلك ولد النص الروائي العربي معوقاً. وواقع الأمر، أن النص الروائي، المعوق الولادة، لم يولد نصاً مستقلاً ومكتفياً بذاته، بل جاء بوصفه علاقة خاصة في نص تنويري لا يتخفف من العمومية، مما يسمح بالحديث عن نص تنويري عام، تشكل الرواية أحد وجوهه. فلم تلتق الرواية، كما الأجناس المعرفية الحديثة، بالأسباب التي تسعف نشوءها المستقل، فأتكأت على «روح العصر» الذي يرفض المرجعية الأحادية داخل المعارف وخارجها. ولهذا السبب، فإن عصر التنوير العربي لم يعط، في بداياته الأولى، علوماً مستقلة بذاتها، مراجعها فيها، بل استولد نصاً عاماً معادياً للأحادية، أي معادياً للاستبداد الذي يأمر بالواحد ويرفضه وينكر المتعدد. وهذه الولادة المعوقة عينت النص التنويري سلباً، يتعين بما يرفضه قبل أن يتحدد بما يبنيه. وربما يكون التعيين السلبي سبباً في انزياح النص التنويري عن موضوعه، كما لو كان رفض المرجعية الأحادية - وهو موضوع عام - هو الموضوع الوحيد، الذي تلتقى فيه العناصر المختلفة التي شكلت النص التنويري. ويبدو هذا جلياً في كتابين رائدين ينتميان إلى حقل النقد الأدبي. وأول الكتابين (فيكتور هوجو العرب - تاريخ علم الأدب) الذي كتبه روجيه الخالدي في بداية هذا القرن. (١١) فالكتاب،

المعتقد وحرية الهزل. حرية الملاحظة وحرية
السخرية. حرية الخيال وحرية الغرائز. حرية
الفضول وحرية في الأسلبة إلى حد الهلوسة.
حرية اللغة، حرية الرفض... (١٤)

وحرية الملاحظة هي حرية العقل بيني وبحلل، يسأل ويجب،
بعيدا عن الجاهز الذي لا يحتمل السؤال. وحرية السخرية هي
التخفف من وطأة ما أخذ شكل المقدس ولم يكن، وحرية
الجسد إعادته إلى طبيعته الأولى قبل أن يزرع تحت نقل قيود
مختلفة متكئة على شرعية زائفة... وتكثف الحرية وجوها
المختلفة في تعامل حرم مع اللغة يستجيب للحرية ويكسر عبوس
القواميس وأوامرها المترتبة. ومثلما أن الكواكب يحدث عن
فضائل الحرية الغائبة وهو يفصل في ردائل الاستبداد المقيم،
فإن الشدياق يحطم الأوثان جميعا وهو يشير إلى أرض جديدة
هبت عليها رياح الحرية.

إن كان بإمكان الخيال أن يبنى ما شاء من العوالم،
فإن الخيال الأدبي العربي، في شكله التنويري، قد قصد
العالم الذي حرم من العيش فيه، والذي يبدأ بالاستبداد
وينتهي إلى الحرية، أو ينطلق من الاستبداد، من حيث هو
وجود لا عقلاني، ويصل إلى العقل بعد أن تخفف من
تشوّهه وأعاد تأويل العالم بشكل سري. ولذلك سبلاحق
المويلحي عقلا تحرر من سباته، وسبني محمد حسين هيكلا
روايته الأولى على أفكار الحرية الفردية والمجتمعية والعقد
الاجتماعي. ولن تكون كتابات جبران والريحاني إلا صياغة
أخرى، وفي سياق آخر، للكتابات السابقة...

نفصى الملاحظات السابقة، ربما، إلى نتيجتين: نقول
الأولى: ولدت الرواية العربية داخل عمومية تنويرية، ندعوها بـ
«النص التنويري»، إذ الرواية تعيد قول غيرها، وإذ القول الآخر
يقول ما لقته للرواية بشكل مختلف، ذلك أن «النص
التنويري»، في ألوانه المختلفة، لم يميز قوله، بلغة بوردير، ولم
يعثر على أرض ثابتة يذيع منها هذا القول. فالنص التنويري،
وهو نص هجين يعوزه الاتساق، تكون في جملة من الثنائيات
المتعارضة: الشرق/ الغرب، الاستبداد/ الحرية، العلم/
الإيمان... وفي حدود هذه الثنائيات كان ينقد القول المسبّط

وضع لها عنوانا ثانويا هو: «كتاب سياسي اجتماعي
فلسفي». ولعل قراءة عناوين الفصول في عمل مرائش
تكشف عن «العمومية التنويرية» التي يقصدها الكتاب. تبدأ
الرواية بفصل أول عنوانه: «الحلم»، يقول:

ولما عرنتي لحج الرقاد وجدت ذاتي متخطرا في
برية واسعة وكان يظهر لي عن بعد غابة عظيمة
ذات أشجار ضخمة عالية بأغصان متكاثفة
الأوراق ملتفة بعضها على بعض بنوع أنه لا
يمكن لأشعة الشمس أن تخترق قبابها الشاهقة
الواصلة إلى كبد السماء لكثرة التفاف غصونها
واندغامها. (١٣)

غير أن الحلم مدخل إلى فصول لاحقة تنحى الغابة وظلالها
بعيدا وتتفرغ لحديث معقد عن السياسة والمدن الفاضلة
وتهذيب النفوس. ولذلك تلو الحلم «الهواجس»، ثم تأتي
«ملكة الروح»، إلى أن تصل «السياسة والمملكة، التمدن،
قواد البشر» مروراً بـ «العبودية، تثقيف العقل وتحسين العوائد
والأخلاق...». يبدأ الحلم في الصفحة الأولى ويزول ولا
يصح إلا في الصفحة الأخيرة. وبين الصفحتين اللتين
انكمش فيهما الحلم، يقوم حديث سياسي اجتماعي يتأمل
مبادئ الثورة الفرنسية، أو يسائل ذاته بعقل قلق عن أسباب
ارتقاء الممالك وانهدامها، وعن الإنسان الواجب بناءه من
أجل مجتمع جديد هزم آثار التخلف والبهيمية.

إن ما فعله فرنسيس مرائش كان قد سبقه إليه أحمد
فارس الشدياق (١٨٠٤ - ١٨٨٧) حين كتب، في منفى
دفع إليه دفعا، رائعته (الساق على الساق) عام ١٨٥٥، التي
اختلطت فيها السيرة الذاتية بأدب الرحلات وامتزج فيها نقد
الاستبداد بأدب المقامات. ومع أن الشدياق يضع «الساق على
الساق» متخذا وضع الراوي الذي يسرد حكاية، فإن حكايته،
في شجريتها المزهرة، تخكي وجوه الحرية المختلفة. وهو ما أشار
إليه فوزان طرابلسي وعزيز العظمة في تقديمهما لبعض أعمال
الشدياق، حين كتب:

الساق على الساق هو أولا وأخيرا، وبين بين،
كتاب في الحرية، بل هو كتاب - حرية: حرية

الجاليلي»، الإنتاج الموسع لقارئ حديث... ومع أن هذه العناصر ترد إلى حقل روائي وإلى حقل ثقافي مجتمعي في آن، فإن حضورها، أو غيابها، هو الذي يعلن عن حضور «مجتمع الرواية» أو عن غيابها، أي عن حضور مجتمع حديث، أو عن حضور مجتمع هجين، تراجعت فيه الأمة ولم تتقدم فيه القراءة الروائية.

ينفتح سؤال حوارية المعارف المتعددة، في علاقته بالرواية، على سؤال الدولة المهيمنة التي، وبسبب هيمنتها، غادرت زمن الاستبداد، ولو بشكل نسبي. فالدولة المهيمنة، أي الدولة الديمقراطية، أثر لحوار مجتمعي، سمته التعدد والاختلاف؛ حوار يعكس التعدد والتغير، ويطرد الأحادي والثابت، ويقرر الاجتهاد والتنوع عرفاً يومياً. وعلى خلاف الدولة المهيمنة، التي تقبل بالحوار والتعليم، تفرض السلطة المستبدة التلقين والاستظهار وتكرار التعدد، في أحواله المحتملة، مجسدة الأحادية في صورها المختلفة. وتتحول المعارف في الحقل الأحادي، وهو حقل عربي مسيطر، إلى إيديولوجيا سلطوية، أو إلى عناصر متعددة في إيديولوجيا سلطوية، تختزل التاريخ كله إلى تاريخ السلطة، وتخجب الواقع وتلغيه بما يلي رغبات سلطوية، أي تدمر الأسس الموضوعية للحقل الروائي، الذي يقول بالتنوع الكلامي ويتعامل مع الواقع بصيغة التعدد. ويقدر ما تعين الأجهزة السلطوية حدود المسموح والممنوع، فإنها تقوم، وفي منهج التلقين والاستظهار، بإنتاج موسع لقارئ ممثّل لا يعرف معنى الهيمنة ولا دلالة الكتابة الروائية.

تدور إشارة باختين إلى «الوعي اللغوي الجاليلي»، في فضاء الاستبداد، مغتربة حول ذاتها. فالاحتفاء بجاليله والاحتفال به تكريم لعلم الفيزياء وما يتصل به من علوم حديثة تندفع إلى المستقبل والمجهول، محولة القديم إلى متحف صامت يستثير الفضول العابر. أما الاحتفال بالعلوم الحديثة، على المستوى التطبيقي، فهو تحويل هذه العلوم إلى قوة منتجة، أي إلى قوة تتدخل في الحياة اليومية للإنسان وتعيد بناءها باستمرار. وبالتأكيد، فإن العلم الذي يدافع عنه باختين، المأخوذ بالحركة والتبدل والتغير، لا يختصر إلى تصور شكلاني وسلع مصممة، بل يتعين في دوره في

بقول متلعثم لم يعرف التشكل، وعلى الأرضية الإيديولوجية التي يقرها القول المسيطر. وتقول النتيجة التالية: ولدت الرواية العربية داخل المستوى السياسي (صراع الحرية والاستبداد ومرتببة المعارف) «لأن المستوى الثقافي - الأدبي الموافق لها كان غائباً، بقدر ما كانت غائبة الأسباب التي تسمح بوجوده. بين هذين الحدين ولدت «رواية التنوير» كرواية قيمية - أخلاقية، رواية فكرانية، إن صح القول، تفتش عن زمن غائب بوسائل تتوزع على الحضور والغياب أيضاً.

مع ذلك، فإن الرواية العربية التي لازمت النص التنويري، المعين بعموميته، استطاعت لاحقاً أن تنفصل عن النص - البداية، وأن تتحول إلى نص مستقل بذاته، ينتج بنية تحتية خاصة به، تختزن الروائي وقارئ الرواية و«النقد الروائي» وحوار النصوص الروائية... غير أن مصير النص التنويري لم يساوق مصير النص الروائي وبوازيه، فظل الأول، باستثناء حالات قليلة، يدور في عمومته، أو يصل إلى ما هو قريب من التمييز ثم يرتد عنه، في سيرة معوقة لا تطرق أبواب التراكم المعرفي إلا قليلاً. تمرت الرواية على الواحد - الأصل وأعطت تعبيرها التعددي، دون أن تلتقي بمتعدد المعارف الاجتماعية الذي يسائل «نظريتها الممكنة»، ويجعل من بناء نظرية في الرواية العربية أمراً ممكناً. والأمر واضح ولا لبس فيه: فإذا كان الاستقلال الذاتي للمعارف هو شرط بناء «نظرية بحث» خاصة بها، فإن الرواية العربية لم تعثر على «نظرياتها البحثية»، لأن العلوم الاجتماعية اللازمة لذلك لم تحقق، لأسباب عدة، استقلالها الذاتي.

الرواية السوية في حقل ثقافي معوق:

ما الأسباب التي أتاح تطور الرواية العربية؟ وما الأسباب التي رمت بالإعاقة على العلوم الاجتماعية التي يحتاجها بناء نظرية في الرواية العربية؟ يستدعي السؤالان، كما كل سؤال ثقافي، إشكالية الدولة، التي تخذ أجهزتها المتعددة أشكالاً مجتمعية علاقات القراءة والكتابة. يستبين معنى الأجهزة المقصودة بموقفها من جملة العناصر التي تجعل الحقل الروائي ممكناً، ينطوي على «تعددية المعارف، حوارية المعارف المختلفة، تراجع المرتبة، الوعي اللغوي

وما يقول به العروى صحيح ومجزوء، صحيح فيما يخص إطلاقية الانحطاط في المجال العلمي، ومجزوء لأنه لا يتوقف كثيراً أمام دور العلم في تخريض الإبداع الفني والأدبي، أي دوره في توليد «الوعي اللغوي الجاليلي»، الذي يخبر عن جدل المعارف الإنسانية المختلفة. فعلاقة التقدم العلمي بالرواية، كما الفكرى، بشكل عام، تتجلى، ربما، في مستويين، أحدهما أساسى يتكشف في إغناء المنظور إلى العالم، وثانيهما ثانوى يستبين في إغناء مواضيع الرواية. فجونتر جراس، كما يشير تيودور زيولكوفسكى، «يخصص جانباً لا يستهان به من روايته «السنوات العجاف» لحكاية ساخرة للغة هايدغر وفكره». بينما ينشد مجموعة من الروائيين إلى مسألة الزمن، على مقربة من تأملات بيرجسون الفلسفية واكتشافات أينشتاين الفيزيائية. يقول زيولكوفسكى:

نعم إن الكتاب يلмон في معظم الأحيان بالجدل الفلسفى والعلمى ولو بصورة عامة. فبروست - الذى كان الشاهد عندما تزوج بيرجسون قريبة لصيقة به - كان على اطلاع مباشر على الجدل الذى أثاره نسبيته. وريلكه الذى عاش في باريس عدة سنوات ما بين ١٩٠٢ - ١٩١٠ لا يمكن إلا أن يكون قد عرف بيرجسون... وهناك ما يبرر الاعتقاد بأن كافكا قد استمع إلى محاضرة حول نظرية أينشتاين في النسبية بعد نشر «النظرية الخاصة» بفترة وجيزة. ثم إن الإشارات التهامية في «سهر على جثمان فينغن» من الأدلة البينة على معرفة جويس العامة بهذه الأسماء.^(١٦)

ومع أن مشكلة الزمن محايطة للكتابة الروائية، تعريفاً، فإن في الكشف العلمى ما يضى قضية الزمن ويظهر وجوها محتجة منها.

تفضى الإيضاحات السابقة إلى بداهة لا خفاء فيها تقول: لا وجود للرواية العربية بسبب أحادية وعقم الحقل الثقافى والمعرفى الذى تتحرك فيه. غير أن وضع الرواية العربية، وهى قائمة ومتطورة ومتنامية، يفرض إشكالية مغايرة

صياغة منظور حديث للعالم يحدث عن وحدة الثقافة الإنسانية وعن انتقالها، الذى لا يحاصر، من طور إلى آخر. ولهذا، فإن توليد جمهور قارئ الرواية الموسع يرد إلى منظور حدائى للعالم، ولا يشرح أبداً بجمالية النشر وتعدد المستويات فى النص الروائى، ذلك أن القبول بالرواية قبول بفضاء ثقافى جديد، قوامه تعددية الأجناس الكتابية.

تضى مقولة غياب الهيمنة - كما مقولة غياب العلم بوصفه قوة منتجة - الواقع السياسى والثقافى العربى، وبأشكال لا متكافئة. وإذا كانت المقولة الأولى تشير قضية الديمقراطية، التى لا رواية دونها، فإن المقولة الثانية تضى هشاشة وعزلة الوعي الحدائى بشكل عام. فالحديث عن العلم، بوصفه علامة اجتماعية، حديث عن التطبيقات الاجتماعية للنتائج العلمية، والتى لا تستوى دون مؤسسة العمل العلمى، أى تحويله إلى علاقة تخايف العلاقات الاجتماعية. بمعنى آخر، إن مجتمعية المعرفة العلمية، بما تستدعى من مؤسسات وتعددية اختصاص ومناهج تعليمية وبنى اقتصادية، شرط تجدد المعرفة وربط التقدم العلمى بالتقدم الاجتماعى وانزياح الوعي الاجتماعى إلى آفاق حديثة. ينوس هذا الشرط فى الواقع العربى بين الغياب والهشاشة، لأن تصور العلم ينوس، بدوره، بين تصور شكلانى يحول العلم إلى فولكلور علمى، وتصور تقنى هجين يساوى بين العلم والسلعة أو بين العلم والتجارة. ولعل هذا التصور، فى شكله، هو الذى يمنع تراكم المعرفة فى المؤسسات العربية المخزوءة، وهو الذى يجعل البعثات العلمية العربية، التى بدأت منذ عام ١٨٣٠، تنهى إلى لا شئ تقريباً. يقول عبدالله العروى:

إن الانحطاط فى المجال العلمى يتسم بصفة الإطلاق. يمكن مجتمع ما أن يستدرك فترة انحطاط مؤقتة فى مجال السياسة أو الإدارة أو الأدب والفن. لكن إذا نسى المنهج العلمى وانقلب فيه العلم إلى صياغة وسحر، انحط بصورة تامة ونهائية، ولا يبعث فيه العلم إلا بتأسيس جديد.^(١٥)

تساوى الشرط المغاير الذى أنتج الرواية العربية. وإذا وضعنا بداهة كونية الثقافة جانباً، التى تحيل على الترجمة وانفتاح الثقافات على بعضها، فإن وضع الرواية العربية يستدعى عناصر متعددة، تشرح قيام الرواية فى شرط لا يرحب بها كثيراً. وأول هذه العناصر عزلة الروائى والكتابة الروائية. فهذه الكتابة، على خلاف العلوم الإنسانية والدقيقة، لا تحتاج إلى أجهزة الدولة الإيديولوجية والتعليمية والإعلامية، وإن كان جهاز الرقابة قائماً خارج الرواية، وأحياناً، داخلها. يكتب الروائى فى عزلة، أو يكتب عزلة، بعيداً عن المنهاج التعليمى والتربىة الإدارية المباشرة، ويبحث عن ناشر داخل بلده أو خارجها، فى مدار يختلف عن عالم الاقتصاد الذى يحتاج إلى الوثائق الرسمية، وعن عالم الاجتماع الذى يتعامل مع «العينات الاجتماعية». ولا يكتفى الروائى بعزله، احتضنتها غرفة ضيقة أو كوخ على شاطئ البحر، بل يتكئ على فضيلة التخيل وسبيلته، أى على المكر الروائى، الذى يحول الوجود إلى أُنْعة، والأُنْعة إلى وجوه من ضباب. والمكر الروائى، الهارب من الرقابة وقبضة القراءة المثشجة، لا تخوم له ولا ضفاف، يرحل الحاضر إلى الماضى ويلبس الماضى زى الحاضر، ويستنبط أمكنة لم تر، ويختزل الأمكنة المتعددة إلى مكان وحيد، ويلهو بأسماء المدن ويعبث بأسماء البشر، وقد يخلط بين الحكاية والأحجية، أو يترك الحكاية عارية وقد كساها لغة خادعة. والمكر الروائى هذا أتاح لجمال الغيطانى أن يقرأ هزيمة حزيران فى هزيمة سابقة عليها، وسمح لرضوى عاشور أن تجعل من الأندلس برهة عربية حاضرة، ودعا عبد الرحمن منيف إلى تحويل «شرق المتوسط» إلى مجاز مكاني، وأغوى غائب طعمة فرمان بأن يساوى بين مصير العراق و«آلام السيد معروف»، وحرض سحر خليفة أن تضع فلسطين فى هيئة امرأة مهانة ومعذبة، وأوحى إلى مؤنس الزراز أن يترجم التاريخ الهارب بتأثير الأيام المتماثلة. وسواء رد المكر الروائى إلى استبداد نموذجى، أو تحرك طليقاً فى أزمنة عارضة لا استبداد فيها، وهى أزمنة الكفاح ضد الاستعمار، فإن الرواية العربية أفلحت فى توطيد بنية تحتية لها، بلغة معينة، أو نجحت فى توليد سلسلة أدبية خاصة بها. بلغة أخرى وهذه البنية، التى تشكلت فى أزمنة متعاقبة، عينت

جنساً أدبياً مستقلاً بذاته يستند إلى تاريخ خاص به ويعيد إنتاجه بأشكال مختلفة. فلقد استعاد حافظ إبراهيم فى (ليالى سطح)، تجربة المولى، وأنتجها من جديد، الغيطانى فى نص أكثر اتساقاً. والريف الذى احتضن ذات مرة، فى زمن مبكر، (زينب) عاد إلى الظهور فى (يوميات نائب فى الأرياف)، وفى (أرض) الشرقاوى قبل أن يفترش مساحة واسعة فى روايات تالية. بل إن الرواية العربية، وقد استمرت وتطورت، استندت مفهوم التحقيق التاريخى، إذ «المرحلة المحفوظية» تتجنب ما تلاها، وإذ «الحساسية الجديدة»، بلغة إدوار الخراط، تمهد الطريق إلى مرحلة لاحقة.

إضافة إلى عنصر ذاتى، يرد إلى روايتى يمارس عزلة كاتبة، وإلى عنصر آخر آتته مراوغة الجنس الروائى، فإن الجنس الروائى يعطى المعيش العربى اليومى معادله الأدق. فإذا كان المعيش العربى يتسم بالحيرة والاضطراب، وهو احتمال أول، فإن القول الروائى، الذى يعادله، أكثر موافقة من الأجناس المعرفية الأخرى التى فى يقينيتها المفترضة، بعيدة عن الإيحاء الروائى وتعددية التأويل التى تلازمه، خاصة أن حرب يونيو (حزيران) وما تلاها حتى اليوم، أعطت «الإيديولوجيات التقليدية الكبرى» شكل الحكاية، وأسبغت على الرواية بعداً معرفياً «نظرياً»، كما لو كانت الرواية هى الجنس الكتابى الوحيد الذى لا يخدع التاريخ. أما إذا كان المعيش العربى قد جاوز تخوم الحيرة والشك واقترب من الانحطاط، وهو احتمال ثان، فإن الرواية تظل المجال الآمن الأكثر مواءمة للتعبير عن المعيش، تصرح بما لا يقول به عالم السياسة وتذيع ما لم يقل به عالم الاجتماع، وتنشر ما يخفيه عالم الاقتصاد ويحجبه. تبدو الرواية، فى هذا المستوى، كتابة تظهيرية، بمعنى أرسطو، وكتابة هاربة من استبداد مكين، وتتكشف أيضاً نصاً يحدث عن صعوبات تعيين الحقيقة. ومع أن بعض علماء الاستشراق يفسر ازدهار الأدب العربى بـ «لاتكافؤ العقول البشرية» إذ «العقل العربى نجيب فى الأدب وعقيم فى العلم»، فإن واقع الحال يقول بأمور مغايرة. إن تطور الرواية العربية، فى حقل ثقافى ومعرفى ضيق ومعوق، تعبّر عن حدائث اجتماعية مشوهة، إن لم يكن انعكاساً لقضاء اجتماعى لا ديمقراطية فيه واحتجاجاً عليه.

العربية يعادل الفرق بين الدولة والسلطة؛ فالدولة، بالمعنى الحديث، تفيض في ثبات مؤسساتها على السلطات التي تتعاقب عليها، على خلاف «الدولة الشكلانية» في شروط الاستبداد والتخلف، التي تمحو فيها السلطة الدولة وتلغى مؤسساتها، إن لم تتشخص فيها الدولة في رموز عارضة. والإشارة إلى المدينة إشارة إلى المجاز التاريخي الذي يحتضن الرواية، بدءاً بالفرد المغترب الذي قطع مع مراجعه العضوية الضيقة، والتنوع البشري الكثيف، وصولاً إلى ما يجذب الكفاءات الثقافية المتعددة من الأقاليم المختلفة ويبعد تنظيمها وينبتتها في أطر جديدة. يقول ريموند ويلمز في دراسته (المدينة وظهور الحداثة):

نمة هيمنة فكرية مستمرة من جانب المدينة تتمثل في السيطرة على أخطر دور النشر والصحف والمجلات والمؤسسات الفكرية، سواء الرسمية أو غير الرسمية.

ويقول أيضاً:

ولكن في إطار ذلك النوع الجديد من المجتمع المفتوح والمعقد والدينامي، كانت الجماعات الصغيرة تستطيع أن تجد لنفسها موطئ قدم في شكل ما من أشكال الاختلاف أو الخروج على المجموع، بصورة ما كانت لتصبح ممكنة لو كان الفنانون والمفكرون الذين يشكلون قوامها متفرقين في مجتمعات تقليدية مغلقة. (١٧)

تعيّن المدينة، في حديث ويلمز، بوصفها مجتمعاً دينامياً يمارس هيمنة ثقافية، ومجتمعاً مفتوحاً يستقبل القدرات الثقافية المتفرقة ويبعد توحيدها كماً وكيفاً، الأمر الذي يحدد المدينة بؤرة ثقافية تنفض الركود والمعايير المغلقة. ولا يكتفى ويلمز بتعريف المدينة بدورها الثقافي المغاير، بل يكمل تعريفه بتأكيد سمات «إنسان المدينة»، الذي قاربه بعمق جميل فالتر بنيامين وهو يتحدث عن «علم جمال الجموع» في باريس القرن التاسع عشر. يقول ويلمز: «إن الناس في الشارع المزدهم مجهولون بالنسبة لمن ينظر إليهم»، و«كان الغموض موجوداً منذ البداية في تفسير زحام المدينة بلفظ «جمهور» أو

فانجتمعات التي عرفت تطوراً حداثياً سويًا تؤمن شروط الكتابة الروائية بقدر ما تؤمن شروط تطور الأنواع المعرفية الأخرى، على خلاف مجتمعات الحداثة المشوهة، التي تقوض وحدة المعرفة الإنسانية، وتحول الرواية إلى جنس أدبي هامشي ومعزول. مع ذلك، فإن الرواية، وإن حققت وضعها التاريخي لأسباب تعود إلى خصوصيتها الأدبية، لا تتحرر من السببية الاجتماعية - التاريخية الملازمة لكل ظاهرة اجتماعية، ذلك أنها، وكما أشرنا، لا تتحقق إلا في حقل اجتماعي أنتج مجتمعية علاقات القراءة والكتابة. وبسبب هذا يكون وضع الرواية هذه مسكوناً بالمفارقة والالتباس. فتعبير الرواية العربية يفتقر في حد ذاته إلى الدقة، لأنها إن أخذت شكل ظاهرة أدبية في بلد معين، كحال الرواية المصرية تحديداً، أرجعت في بلدان عديدة أخرى إلى فعل كتابي فردي محدود، أو شبه محدود. وإضافة إلى الفرق الكيفي والكمي بين الظاهرة الكتابية والنشاط الفردي الكاتب، فإن العلاقة بين الكتابة والقراءة الروائيتين مسكونة بالأزمة والاضطراب. وإذا كان الاستهلاك منطقياً قائماً في الإنتاج ومحدداً له، فإن القراءة الروائية على المستوى المجتمعي، لا توافق الكتابة الروائية، لأن الإنتاج الموسع للقارئ العربي الذي تلعب فيه أجهزة الدولة دوراً حاسماً، لا يقذف بالقارئ إلى الحقل الروائي بل يدفع به إلى حقل قرائي مغاير، بنقض المنظور الروائي ولا يأتلف معه. وهذا الفرق بين القراءة والكتابة، وقوامه اللاتكافؤ، يجعل من الرواية جنساً أدبياً هامشياً، بالمعنى المجتمعي، ويؤمن لها جمهرة قارئة هامشية، بالمعنى المجتمعي أيضاً.

يحيل القارئ الهامشي في علاقته بالرواية العربية، على هامشية الحداثة في الحياة المجتمعية العربية، هذه الهامشية التي ترد العلم إلى فولكلور علمي وتحول «المدينة»، غالباً، إلى جملة من القرى، كما لو كان بإمكان الرواية أن تصدر عن القرية وتقبل بالمعطيات القروية. فالمدينة العربية، ما عدا استثناءات قليلة، لم تظهر بوضعها التاريخي بوصفها كياناتاً مستقلة بذاته، ينتج ويبعد إنتاج صحفه ومجلاته ودور نشره ومطاعمه ومسارحه ونواذيه الثقافية ومؤسساته الثقافية المتعددة، أي كل ما تخفق فيه رياح الحداثة ويخلق الرواية بوصفها لحظة حداثية. ولعل الفرق بين المدينة التاريخية و «البلدة»

«جماهير» كبديل مهم عن اللفظ الأقدم «الغوغاء». يقصد ويلمز بقوله الإنسان المغترب، الذى هو جوهر العمل الروائى، فهو أنه يبين أولا ارتفاع «إنسان المدينة» فى جدل الاغتراب والوحدة. فـ «إنسان المدينة» يذوب فى الزحام، ويخسر دفء العائلة والانتماء العضوى، ويندفع مغتربا فى شوارع عريضة ومستقيمة، لكنه لا يلبث أن يعوض غربه بانتماء حدائى أكثر انطلاقا ورحابة، قوامه الثقافة والسياسة والحوار الجماعى وانهدام المعايير العضوية الساكنة أمام الفردية الدينامية التى تؤسس لذاتها معايير جديدة.

ينطوى حديث المدينة على حديث المتعدد، قراءة وكتابة وتخيل، يختلف عن أحاديث القرى الضيقة، حيث البشر متماثلون فى تماثيل العادات والقيم والنصوص المقررة. ففى مقابل كتاب القرية، المقروء قبل قراءته، يبدو كتاب المدينة كتابا لم يكتب بعد، أو كتابا لا يكتب إلا لتعداد كتابته من جديد. وفى مقابل القرية التى ترمى على من يفد إليها صفة الغريب، تظهر المدينة مخزنا للغرباء وحاضنة لجمهرة بشرية غريبة، تقايض الغربة بتحرر محتمل، وتنفى العزلة بتصورات غير منعزلة. وعن هذه المدينة تصدر «رواية الأعمق» بلغة بيبير ماشيرى، إذ الإنسان أعمق اتساعا من الشعب، وإذ الإنسان لا وجود له خارج الشعب أيضا.^(١٨) تستمد المدينة قوامها من عناصر تتجاوز الأبنية المكلفة وإشارات المرور ومراكز السلطة وحشود الشرطة وقوى الأمن، وتشتمل، أول ما تشتمل، بكيف بشرى مختلف، يتفرد فيه الإنسان متعدد، ويتعدد ولا يخسر من فرديته أشياء كثيرة. ولعل الجماهير، المرتقية كفيفا، هى التى جعلت من باريس بودليير موقعا هامشيا، بعد فترة هزيمة الثورة عام ١٨٤٨، لأن الجماهير الحاملة والمندفعة هى التى تجعل المدينة مدينة، وهى التى تخلع عن المدينة صفاتها، إن سقطت أحلامها مزقة تحت وإبل رصاص السلطة التقليدية. وبسبب دلالة المدينة هذه، ميز ريموند ويلمز بين «الجماهير» و «الغوغاء»، كما لو كان العنصر الأخير ينتمى إلى زمن ما قبل المدينة، وكان لعنصر الثانى امتدادا لفضاء مكاني يعيد تهذيب البشر.

بهذا المعنى، تبدو الرواية، تاريخيا، مرآة تقابل جملة من المزايا المتناظرة. فالمدينة مرآة لها، وهى مرآة المغترب الذى

دخل المدينة ورمى بعاداته بعيدا، والمزتان معا تعكسان جماعية الحوار الفكرى وتكافل الطاقات المبدعة وتعددية الاختصاص وتنوع الكلام. وهذه المرايا جميعا تسرد سيرة الحداثة الاجتماعية التى أنتجت جمالية الجموع المغتربة - الموحدة ورواية الأعمق، إذ الإنسان يغوص فى الحياة منفردا ويؤوب إلى مرفأ جماعى. وإذا كانت المدينة والرواية مرأتين متقابلتين تعكس كل منهما قامة الأخرى، فإن المدينة التى تنقب عنها الرواية العربية غائبة، فى معظم الأحيان، أو غائبة وحاضرة فى آن؛ غائبة فى «جمالية الجموع» وحاضرة فى نسق معمارى لا أمس له. فالمدينة العربية، غالبا، لم تحقق ذاتها كوحدة مستقلة مرجعها فى ذاتها ومؤسساتها مستقلة ومتتجة، ذلك أنها فضاء أعزل، تشكل السلطة، إن كان واهن الشكل، وتختلس السلطة شكله، إن كان قد ظفر بشكل قديم. ولهذا تبدو المدينة العربية كما لو كانت مدينة لا تاريخ لها، لا تراكم ما عرفته ولا تنتج تراكما من وفد إليها، بل تغوص فى تراكم كمي عقيم. ولأنها مدينة يتسرب منها الزمن، فإنها تظل معلقة فى زمن «الغوغاء»، بلغة ريموند ويلمز، بمعنى آخر: إن كانت باريس بودليير قد تحولت إلى موقع هامشى، بسبب إخفاق ثورة الجموع الحاملة عام ١٨٤٨، فإن المدينة العربية بقيت موقعا هامشيا، لأنها لم تحتضن الجموع الحاملة التى تنجز الثورة.

تقلب الملاحظات السابقة صورة الرواية العربية، وتنقلها من وضع الجنس الكتابى الذى يكسر القانون إلى وضع جنس كتابى يلتقى بما يكسره. وفى هذا الوضع تأخذ الرواية، فى علاقاتها بالمدن العربية، أحد شكلين، فتكون، فى الشكل الأول، رواية فى طور التكوين، لا تختلف فى وضعها عن وضع المعارف النظرية اللازمة لبناء نظريتها، وتكون، فى الشكل الثانى، رواية مكونة، دون أن تلتقى بمعارف نظرية على صورتها، أو بقارئ اجتماعى، يحتفل بها بوصفها ظاهرة اجتماعية.

وقد تحتقب الرواية، فى شكلها الأول، أسئلة مجتمعها الذى مسته حداثة عارضة؛ إذ إنها وجه حدائى ناقص ومختلف من وجوه حدائيه الهجينة، فى حين أن الرواية، فى

لقد كانت عظمة ديكرات تكمن أصلا في منهجه، أى في عزمه المطلق على عدم تقبل أى شئ اعتمادا على منطلق الثقة، وأما كتاباه «بحث في المنهج» - ١٦٣٧ - و«التأملات» فقد فعلا الشئ الكثير لإبراز الافتراض الحديث إلى حيز الوجود، الافتراض الذى تم بناء عليه تصور السعى خلف الحقيقة كأمر فردى بحث ومنفصل منطقيا عن تراث الفكر السلفى، بل و على الأرجح كأمر لا سبيل لبلوغه إلا بالانفصال عن ذل الفكر.^(٢٠)

يضى قول واط معنى الكتابة الروائية وشيئا آخر. تبدو الرواية، فى الإضاءة الأولى، الشكل الأدبى الباحث عن «الحقيقة»، بعيدا عن القوالب الجاهزة، وقريبا من كل ما يمثل الفردى والابتكارى الجديد والمتحدر الطليق. بل إن هذا الابتكارى الجديد هو الذى يفرض السيرة الذاتية للروائى جزءا من كتابته الروائية، مؤكدا الخبرة الذاتية للكاتب، كما لو أن الروائى يستعيد، على طريقته، قول ديكرات: «أنا أفكر فإذا أنا موجود». ويتوزع «الشئ الآخر»، الذى ينطوى عليه قول واط، على أمرين، يشير أحدهما إلى العلاقة بين الرواية والفلسفة، ويرد ثانيهما إلى دور الفلسفة، أو ما هو قريب منها، فى بناء نظرية الرواية. فمقولة الفرد، أو الواحد - المتعدد، التى نهضت عليها الرواية الكلاسيكية، لا تنفصل عن الفلسفة الحديثة التى جعلت من الإنسان مركزا للعالم، وهو ما يتيح لإيان واط أن يقرأ الفردية الروائية على ضوء فلسفة لوك وديكرات. إضافة إلى ذلك، فإن الناقد الإنجليزى، يتكى على معطيات الفلسفة الحديثة، المتمثلة فى مقولة «الواقعية»، كى يقرأ أعمال ريتشاردسون وفيلدينج وديفو. وفى قراءته هذه يدلل على أن بناء نظرية فى الرواية يستند، أول ما يستند، على مقولات نظرية صادرة عن خارج الحقل الروائى. كأن الرواية لا تشى بمكوناتها إلا إذا استنطقت بمفاهيم خارجة عنها، تنتمى إلى الحقل الثقافى التاريخى الذى ولدت فيه الرواية.

وإذا كان واط يمزج فى كتابه بين المفاهيم النظرية والتحليل الروائى، فإن لوكاتش، فى كتابه (نظرية الرواية) :

شكلها الثانى، تطرح أسئلة مختلفة، مرجعها تفاوت الأزمنة الاجتماعية، حيث الأدبى يعارض الثقافى والسياسى يغير الاقتصادى. والحالة الأخيرة مسوغة نظريا، وتعثر فى التاريخ الأدبى على أمثلة توافقها، أوضحها حالة الروائى الروسى دوستوفسكى. فهذا الروائى أفضل من عبر عن نفسية الشعب الروسى، كما تقول كاسندرا بريام:

إلا أن أدبه لم يكن شائعا فى بلاده. وربما كانت أوروبا أكثر استهلاكا لإنتاجه من بلده روسيا، حين كانت طبعات كتبه لا تتعدى الألف أحيانا، وكذلك كتب تشيخوف التى لم تنل حظها من النشر فى الداخل وفى الخارج إلا بعد وفاته بزم طويل.^(١٩)

وتظهر حالة دوستوفسكى تباين الأزمنة الاجتماعية، وتدلل أولا على إمكان ظهور رواية كبيرة فى بلد متخلف.

تنظر الرواية العربية، فى شكلها الثانى، إلى مرآة دوستوفسكى وتكسرهما فى آن. فهى تنظر إليها لترى إمكان الرواية فى حقل ثقافى غير روائى، وهى تكسرهما لأن مآل المجتمع الروسى غاير مصائر المجتمع العربى. فالرواية العربية التى ولدت مع عصر التنوير أخذت، وهذا منطقى، بأسطورة التقدم الذى لا يخفى سبيله، غير أن الأسطورة الموثوقة ما لبثت أن خدعت حاملها، لأن المجتمع، الذى ينتج كتابة وقراءة الرواية بوصفهما علاقيتين مجتمعيتين، قد ضل سبيله. تقدمت الرواية وتأخر قارئها، لأن أجهزة الدولة المختلفة أنتجت قارئاً يذهب إلى الواحد ويتعد عن المتعدد. ولهذا، فإن الرواية العربية، ومنذ هزيمة حزيران، تتطور بمعزل عن التطور الاجتماعى العام، كما لو كانت علاقة هامشية، يكتبها مثقفون مستنيرون وتنتج إلى الجمهور المستنير الذى هو فى انحسار لا مزيد عليه. ولعل وعى الرواية هذه بمصيرها قد أملى عليها كفاحية يائسة، كأن تندد، بجرأة عالية، بكل ما يهدم المتعدد ويقدم الواحد، وكأن تستعيد أطياف عصر التنوير وترثيه معا. وبسبب هذا، فإن الرواية العربية تتجلى، اليوم، راسبا تراجيديا من رواسب الزمن التنويرى، تزدهر كيفيا بقدر ما يزدهر الجمهور الذى يقلع عن قراءة الرواية.

الرواية العربية وتقاليد النظرية لنظريات الرواية:

يقول إيان واط فى كتابه (نشوء الرواية) :

مستقاة من حقول معرفية متعددة، تنطوي على علم اللغة والفلسفة الكانتية والرومانسية الألمانية وشذرات من الفلسفة الماركسية. (٢٢)

ولدت «نظريات الرواية» في حقول ثقافية تتميز بتعددية معارف حديثة، أى تتسم بالحديث المتعدد والمتعدد الحديث، وذلك في فضاء يشتمل على الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم اللغة والأنثروبولوجيا. وربما كانت هذه «النظريات» تتأمل وجوه الرواية بمقولات العلوم الاجتماعية الأخرى، بقدر ما كانت تعيد قراءة هذه العلوم على ضوء الإنجاز الروائي. فكل جنس من المعرفة يقرأ ذاته في غيره، ويقرأ غيره على ضوء ذاته. وقراءة كهذه غير ممكنة إلا بسبب التداخل والتفاعل بين أجناس المعرفة المختلفة. فالمعارف الحديثة لا تتراصف ساكنة وتتجاوز صامتة، بل تتفاعل وتتداخل وتتصارع، لأن تفاعلها وتكاملها شرط من شروط حدوثها، أو لأن حدوثها - خارج الجوار الخلاق - تبدو مستحيلة. ولعل هذا التفاعل هو الذى قاد بيير ماشيرى إلى مفهوم «الفلسفة الأدبية» الذى يعين النص الأدبي امتداداً نوعياً لنص فلسفى، ونصاً أدبياً يقترح فلسفته الخاصة به. (٢٣)

والسؤال هنا: إن كان النص الروائي يضىء فلسفة خارجه ويقرأ على ضوء فلسفة لا ينفصل عنها، فما الفلسفات العربية التى تطلق النصوص الروائية وتسترجعها؟ والجواب بسيط: إن الرواية العربية هى الحيز الكتابي النوعي الذى نقرأ فيه الفلسفات العربية وغيابها فى آن. فالفلسفة حاضرة فى النص الروائي العربى الذى حقق استقلاله الذاتى من حيث هو جنس أدبي، والفلسفة غائبة، لأن ما هو خارج الرواية، والأدب عموماً، لم يحقق استقلاله الذاتى، لأنه ظل امتداداً للواحد، الذى ينكر المتعدد.

لا تنفى المقدمات السابقة إمكان بناء نظرية للرواية العربية، إن كانت تنفى إمكان التطبيق الآلى لـ «نظريات الرواية» الغربية على الرواية العربية فهذه النظريات تقدم الكثير من المواد النظرية التى تضيء تاريخ الرواية العربية. غير أن هذا التاريخ، فى أشكاله المختلفة، يظل المرجع الأساسى الذى يسمح بتأمل نظرى لوضع هذه الرواية، كما لو كانت «نظرية الرواية العربية»، نظرية فى تاريخها الخاص الذى شكلها فى حقل مغلق، وطورها فى حقل يبدو قد كسر انغلاقه، ثم ردها من جديد إلى حقل مغلق، لا تأتلف معه.

ينبنى نسقاً مفهوماً يحلل الفرق بين الملحمة والرواية، اعتماداً على فلسفة فيخته، وفى تعارض واضح مع فلسفة هيجل، أى فى تعارض مع فلسفة يعرفها ويعتمد عليها وينفيها. وسيأخذ لوكاتش بموقف مختلف فى عامى ١٩٣٤ - ١٩٣٥، فى مداخلته «تقرير عن الرواية» و«الرواية»، حيث يعتمد المبادئ الجمالية الهيكلية نموذجاً، بعد «تنقيحها» ماركسياً. فلقد مايز هيجل بين الملحمة والرواية، وفقاً لفلسفة التاريخ التى ترصد رحلة العقل من زوايا الظلمة إلى ملكوت النور. وقبل لوكاتش بما قال به هيجل، وقد «نقحه»، بعد أن جاوز الحاضر الذى جمده هيجل قوله فيه، محدثاً عن «ملحمة جديدة»، تقطع مع الرواية البرجوازية التى كانت قد قطعت دورها مع الملحمة القديمة. وسواء أنجبت الرواية البرجوازية من ذاتها نقبضاً يحفر قبرها، أم قبرت نقبضها المفترض قبل ولادته، فإن تأملات لوكاتش الفلسفية عن الرواية، لم تكن ممكنة دون الحقل الفلسفى الذى دار فيه، والذى يحتضن فيخته والكانتية الجديدة فى مرحلة منه، ويتضمن هيجل وماركس فى لحظة تالية. ولا يختلف الأمر فى شئ عند لوسيان جولدمان وجهده النظرى عن (نحو علم اجتماع الرواية)، الذى استأنف إشكالية لوكاتش فى كتابيه «نظرية الرواية» و«التاريخ والوعى الطبقي»، المحدثين عن الاغتراب وصنمية السلعة وانحسار مساحة الواقع أمام مساحة الأشياء فى المجتمع البرجوازي. (٢٤)

بلور لوكاتش مفهوم «التشبيؤ» فى «التاريخ والوعى الطبقي»، وهو يقرأ المجتمع الرأسمالى، كما حدثه عنه كارل ماركس، وطبق جولدمان مفهوم الأول على شكل جديد من المجتمع الرأسمالى، يحول الفرد المغترب إلى شئ لا كيان له، عبرت عنه رواية آلان روب جريه.

ولم يكن بإمكان مارت روبير أن تنجز دراستها الجميلة المليئة بالإيحاء «رواية الأصول وأصول الرواية»، خارج الإنجاز النظرى الكبير الذى قدمه فرويد. فكتاب روبير كله يتخذ من «الرواية الأسرية» مرجعاً له، إذ الرواية المكتوبة استعادة لرواية عاشها الإنسان طفلاً، وإذ الرواية ضرورة علاجية تعطى الإنسان توازناً يحتاج إليه. أما ميخائيل باختين، وعلى ضفة أخرى، فقد بنى مساهمته النظرية فى حقل الرواية بمواد

- (١) طه حسين: حديث الأربعاء، الجزء الثالث، دار المعارف بمصر، الطبعة العاشرة، ص ١٦.
- (٢) مارت روبرت، رواية الأصول وأصول الرواية، دمشق، ١٩٨٧، ص: ١٩٩.
- (٣) ت. تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الخواوي، بيروت، ١٩٩٦، ص: ٤٢.
- (٤) م. باختين: الكلمة في الرواية، دمشق، ١٩٨٨، ص ١١٤.
- (٥) المرجع السابق، ص ١١٢.
- (٦) عبدالرحمن الكواكبي: طبائع الاستبداد (ديوان النهضة)، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٣، ص: ٤٩.
- (٧) أنطون زحلان: العلم والسياسة العلمية في الوطن العربي، بيروت، ١٩٨١.
- (٨) نسطاكي الحمصي: منهج الزّاد في علم الانتقاد، القاهرة، ١٩٠٧.
- (٩) Poetics, vol 14, nos 1/2, april 1985, Amsterdam p. 17.
- (١٠) المرجع السابق، P. 17-25.
- (١١) قضايا فكرية، القاهرة، الكتاب الخامس والسادس، يونيو - يولية ١٩٩٥، ص ٤٩٥.
- (١٢) فرح أنطون: المؤلفات الروائية، دار الصليحة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٤٥.
- (١٣) فرنسيس فتح الله مراث: غابة الحق، بيروت، ١٩٩٠، ص: ١٧.
- (١٤) أحمد فارس الشدياق: سلسلة الأعمال المجهولة، دار الرئيس، بيروت، ١٩٩٥، ص: ٣٢.
- (١٥) عبد الله المروري: ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص: ١٢٢.
- (١٦) ت. زيونكوفسكي: أبعاد الرواية الحديثة، بيروت، ١٩٩٤، ص: ٢١٨ - ٢١٩.
- (١٧) إحدائة وما بعد الإحدائة (كتاب جماعي)، أبو ظبي، الإمارات المتحدة، ١٩٩٥، ص ١٤٧.
- (١٨) P. Maherey: Aquoi pense la litterature, Paris, p. u. f. (١٨) 1990, p. 79-83.
- (١٩) فصول في علم الاقتصاد الأدبي (حنا عيود)، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٧، ص: ٩٧.
- (٢٠) إيان راط: نشوء الرواية، دمشق، ١٩٩١، ص: ١٠.
- (٢١) G. Lukacs: La Theorie du Roman Paris, Eds. Gonth- انظر 1965. P., (157 - ...)
- (٢٢) Bakhtin School Papers, Vol. 10. Oxford 1983, p: 1-4. انظر (٢٢)
- P. Macherey, p. p: 7 - 11. انظر (٢٣)



العنصر العربى بوصفه مادة سردية فى الرواية الإسبانية المعاصرة

بيدرو مارتينيت مونتابات*

فقد أتى نتيجة للبنية الحياتية الإسبانية التى كانت تمر بعملية جديدة طويلة ومعقدة من إعادة التشكيل والتنقية طوال العصر الوسيط.

إننا هنا بصدد ظاهرة تشظى، بمراحل، المدلولات الأدبية الصرفة، وترنو إلى مستويات مادية ورمزية غاية فى السمو، مستويات ذات أبعاد جدلية؛ سواء من الناحية البنائية أو الوظيفية.

فالعناصر العربية لها جوهر المزاج الإسباني نفسه وطبيعته، ووجودها فى الثقافة الإسبانية قد تقرر بشكل حر إرادى لا بغية الرغبة فى التقليد. وفكرة أن تكون الحياة الإسبانية جزءا من انحصارة الغربية لا تتعارض على الإطلاق مع أن تكون للحضارة الإسبانية هويتها الخاصة المتفردة. وبما لاشت فيه أن الفضل الأكبر فى هذا التفرد يرجع إلى دخول العديد من العناصر الأجنبية التى اندمجت وتداخلت، فى

كان للموضوعات العربية حضور دائم فى الأدب الإسباني من العصر الوسيط حتى وقتنا الحالى. هذا الحضور بالطبع، كان يخضع لكل التحولات والتبدلات التى كانت تفرضها عليه الظروف و الأوضاع المختلفة التى تعرض لها على مر السنين.

ويعتبر هذا الاستمرار المتنوع أحد الخواص المميزة للأدب الإسباني، بل إنه اكتسب أيضا، بفضل هذه الاستمرارية، مكانة مغيرة ومختلفة بين الآداب الأوروبية الغربية.

إن فعل الاستمرارية للحضور العربى فى الأدب الإسباني كان طبيعيا تماما وخاليا من أى إجبار أو اصطناع،

* رئيس قسم الدراسات العربية والإسلامية والشرقية بجامعة الأوتونوما مدريد.
- ترجمة سهير جابر عصفور، قسم اللغة الإسبانية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

لقد أوضحت، في العديد من المناسبات، أن الإسباني حين يريد أن يصوغ رؤية عن العالم العربي عليه أن يوجه نظره إلى الداخل وليس إلى الخارج؛ يتمعن في ثقافته الإسبانية ويدرس علم مجتمعاته البشرية ذاتها. المكان العربي يبدأ جزئياً بداخلنا نحن، إنه نسبة من تكويننا وهذا يميزنا عن بقية شعوب أوروبا الغربية. إنني أشير هنا بالطبع «للحدث الأندلسي» ذي الماهية الإسبانية العربية، الذي نشترك فيه مع العرب بوصفه ماضياً وميراثاً محفوظاً، وذاكرة تجميعية ومشروعاً ثقافياً بين الشعبين يتجاوز الأزمنة والأماكن.

لقد انتهت الأندلس من حيث هي حقيقة تاريخية، ولكنها باقية بوصفها حقيقة رمزية وهذا نتطلع به للا لقاء ولخلق علائق بين الطرفين. إنه مبدأ جدلي وتكميلي لا نظير له أغفلناه ولم نعره القدر الكافي من الموضوعية عرباً وإسبانياً.

كتب أنطونيو جالا، أحد عمالقة الأدب الإسباني، مراثية أندلسية أصيلة متمثلة في روايته (المخطوط القرمزي) (برشلونة: ١٩٩٠ - ٦١١ صفحة) التي استلهمها من شخصية أبي عبدالله الصغير، آخر سلاطين بني ناصر ونقطة النهاية المأساوية لمملكة غرناطة. الرواية هي مزيج بين البكاء والغناء للأندلس التي كان من الممكن أن تكون. وهي مصاغة في نثرية بدعية مرسلة ومحملة بالوصف المبههر. يصور لنا جالا في هذه الرواية تراجيديا حياة رجل يتعاطف هو معه تماماً، وتراجيديا حقبة و مجتمع يمر بفترة عصبية من الانهيار والانشقاق. وسط كل ذلك يقوم جالا بإعادة خلق عالم له لون قرمزي بحق - أي أحمر شديد الحيوية - وذلك لايسرى فقط على عنوان العمل وإنما يعبر بشكل خاص عن العاطفة التي تملأ القصة وتهز شخصياتها، كما يعبر عن تيار الدم السائل بين هذه الشخصيات وعن الجرح المفتوح الذي يمثل الوجود لتلك الشخصيات.

في العام نفسه ١٩٩٠ ينشر كرنوس أسينخو سيدانو في غرناطة روايته التي هي أيضاً رثاء لشخصية تاريخية ذات وجود درامي، (ابن أمية ملك الأندلسين)، في ٤٥٥ صفحة. وكما نفهم من العنوان، فالكااتب يقتبس روايته من التحولات التراجيدية في حياة أحد أبناء بني أمية القرطبيين الذي ارتد

وقت متأخر، مع الحضارة الإسبانية التي من بينها العنصر العربي الإسلامي الذي له قدر لا يستهان به من التأثيرات في هذه الحضارة في أكثر من جهة. ومن هنا، أضحي تغريب إسبانيا ذا وضع مختلف، ليس فقط من حيث الشكل ولكن من حيث المضمون أيضاً، يبدو هذا جلياً واضحاً في مجال الأدب، ومن غير اللائق أن نظل ننكر هذه الحقيقة الواقعة، وذلك لعدة أسباب من بينها أن التعددية دليل على الشراء والعمق.

كان للعناصر والموضوعات العربية حضور متميز طوال العصر الذهبي للأدب في إسبانيا؛ أي في القرنين السادس والسابع، ومثال على هذا ذلك النثر الأدبي المعروف باسم الرواية الموريسكية التي ولدت في السياق الدرامي لنهاية الإسلام في إسبانيا وسقوط غرناطة. وقد عكست - بشكل رائع، لا مثيل له - أعمال ميغيل ثيرانتس أعظم كتاب إسبانيا على مر العصور هذا الحضور العربي الإسلامي. يظل لهذه الظاهرة وجود لا يمكن التغاضي عنه في عصور الرومانسية والحدثة التي يمر فيها النتاج الأدبي الأوروبي الغربي ككل بحالة استشراف نهمة في بحثه عن كل ما هو غريب ومختلف. إن أمثلة الكتاب الإسباني أو الإسبان الأمريكيين الذين ساهموا في هذا النتاج الاستشرافي لا حصر لها، نذكر منهم، على سبيل امثال، إميليو جو ميث كاريو والغرناطي إيساك مونيوت.

ويتعرض أحد أبحاثي (المنشور ١٩٧٧ بعنوان «أصداء مشاكلي العالم العربي المعاصر في الثقافة الإسبانية») لهذا الحضور العربي في فترة ما بعد الحرب الأهلية.

سوف أعرض في هذا البحث البسيط لبضع روايات رئيسية ظهرت في إسبانيا خلال العقدين الأخيرين، بوصفها نماذج منتقاة من نتاج ضخم مازال يرى في العنصر العربي نقطة الانطلاق.

أود أن أتوه منذ البداية أنني لن أتعرض لأعمال العظيم خوان جويتسولو؛ أولاً لأن أعماله قد قتلت بحثاً، وثانياً لأن الكتاب الذين سأعرض لهم هم أحدث وأجدّ بالنسبة إلى القارئ العربي.

والمعروضة من وجهة النظر القشتالية، هي الحجة الرئيسية والمناسبة لهذه الرواية وذلك لدراسة الطبائع المتناقضة والمعقدة للشعب الإسباني. هذه الطبائع والأمزجة المتضاربة التي تسعى إلى أن تخلق تركيبة، أو صيغة جدلية ما، من الصعب، بل من المستحيل تحقيقها. أومبرال هو أستاذ عظيم في الكتابة الشعرية، وفي الوقت نفسه هو مفكر الجماعة والهوية الإسبانية. ومن المؤسف أنه مازال غير معروف في العالم العربي. هذا الكاتب يرفض تماما عدم التسامح الذي أبدته إسبانيا التوحيدية التي كانت تطارد اليهود والمسلمين، حيث يقول:

لقد ظللنا نظردهم طوال التاريخ وهذا مضیعة للتاريخ. لقد كانوا يدرسون الرياضيات ونحن نجهلها وكانوا يعرفون حضارة المياه ونحن لا، وبدلا من أن نتعلم منهم ونقتدى بحضارتهم طردناهم من إسبانيا.

فلنتذكر الأحداث والمواقف الخاصة بالماضي ولنعد للحاضر. إن الوجود العربي لم يعد يمثل للروائي الإسباني العنصر نفسه المثير للاهتمام والقلق الذي كان في الماضي. فلقد اختلفت الأوضاع الآن وأصبحت أكثر تحديدا، كل في مكان محدد يناسبه وبلائمه. بالطبع، حين يتغير إطار العلاقة فالعلاقة تتغير هي الأخرى. دعونا نرى كيف حدث هذا، بشكل مختصر للغاية، من خلال بعض الروايات التي ظهرت خلال هذين العقدين الأخيرين.

أخذ بعض أنواع القصص من الوجود العربي مناخا لها نصوص بداخله أحداثها. من هذه الأنواع قصص المغامرات التي هي بالطبع مثيرة لأنها تنتج سينماليا أو تليفزيونيا. فهي تلك القصص النمطية ذات الحبكة التي تدور حول الحب والجنس والخمر والغربة، كل ذلك مخلوط بشكل غير متوازن وخال من التجديد أو الإبداع. لن أشير هنا للكاتب غزير الإنتاج البرتوبانكت فيجيروا الأكثر شهرة في هذا المجال، وإنما سأشير فقط إلى اسم قصة لكاتب أقل شهرة وهو جيمى خيمينيث أرناو، وروايته (غير الواضحين) [برشلونة ١٩٨٢، ٢٠٦ صفحة]، كذلك رواية (مؤامرة في الخليج) [برشلونة ١٩٨٢، ٢٦٩ صفحة] التي كتبها فرناندو شوارتز.

للمسيحية وعرف من وقتها باسم دون فرناندو دى بالور إلى دى كوردوبا، والذي حين قرر استعادة عقيدته الإسلامية فيما بعد انفتح بحسب الموريسكيين أثناء ثورتهم ومعركتهم ضد فيليب الثاني في البوچار راس متسببا في أزمة أهلية ذات أبعاد عميقة وعنيفة؛ فقد قامت حرب شعواء استمرت لمدة عامين اضطرت فيها الملكية الإسبانية لتكريس أعداد هائلة من أفضل فئات جيشها.

وقد مات آخر ملوك الأندلس، ابن أمية، مقتولا على يد عصاة من الثوار التابعين له هو شخصيا.

وهناك قصة كتبها «فيليكس دى أثوا» أعتقد أنا شخصيا أنها مثيرة للغاية، وهي بعنوان (منصورة) [برشلونة ١٩٨٣ - ١٧٢ صفحة]. والقصة، كما يعلن الكاتب نفسه، مأخوذة عن نص فرنسي من منتصف القرن الثالث عشر كتبه جريه دى جوا نفيل، وهي تضحك عن العذاب والمعاناة اللذين صاحبوا إحدى الحملات الصليبية المكونة من فرسان قطلونيا على الأرض المقدسة، ومكان هذه المعركة لم يكن بالطبع شبه جزيرة إيبيريا وإنما المشرق، وهو حدث غير عادي وجديد للغاية على بانوراما الأدب والثقافة الإسبانية. ويتميز عمل أثوا بأسلوبه القوي حيث يستعير الكاتب أسلوبا سرديا من العصور الوسطى من حيث المفردات والمفاهيم. القضية بالطبع مضروحة ومتناولة أساسا من وجهة نظر الشخصيات المسيحية، لكننى أرى أن الجوانب السلبية والإيجابية معروضة بشكل متوازن.

إن رواية أثوا لا تعبر فقط عن قضية إحباط قديمة، من محتمل أيضا أنها تعكس لنا حالة الإحباط المعاصر التي يجاها جيل الكاتب.

لا يمكن الإحاطة بأعمال الكاتب الكبير فرانسيسكو أومبرال؛ حيث تكثر بها الإشارات والإضافات والقرائن الدالة على شديد اهتمامه بكل ما هو عربي - وأيضاً يهودى - مما يعد دليلا وحجة على الموضوع الذى يمثل انشغاله الدائم الأساسى وهو: إسبانيا وكل ما هو إسباني. وروايته (بريق إفريقيا) [برشلونة ١٩٨٩، ١٨٨ صفحة] دليل قاطع على ما نقول. المغامرة الاستعمارية الفاشلة للإسبان في المغرب،

وليس من الغريب أن تظهر في هذه القصص، عبر مناهج ومصادر وطرق متنوعة، هذه الروح الخاصة بأهل البحر المتوسط، أو بمعنى أدق هذا الإحساس بهم. فهو شيء غير محدد وواضح وإنما حدس نابع من اللا شعور. فتناولنا للطبيعة العربية يدور في مدار الذي «كان من الممكن أن يكون» وليس «ما هو كائن بالفعل». نحن إزاء حالة ذات أبعاد واحتمالات غير معروفة بعد، فهي إحدى حالات علم الأنثروبولوجيا التي مازالت تمر بلحظات حرجة ومعقدة من الانكشاف وإرساء الدعامات. يقول رفايل تشيريس، أحد أهم ممثلي هذا الاتجاه الأدبي:

إن افتتاني المتزايد بكل ما يخص أهل البحر المتوسط لم يولد من مفاجأة اللقاء غير المنتظر، وإنما نتيجة لاكتشافى طبقات أو مستويات معينة فى جغرافية ذاتى كنت أجهل وجودها، أو كنت أعتقد أنها تلاشت إلى الأبد. لذا، لم يكن لهذا اللقاء توهج أو لهيب ما، وإنما كان بمثابة النبش فى الحفريات.

من بين العناوين الجذرية بالذكر، بوصفها مثلة لهذا النوع من الروايات، رواية (ميمونة) [برشلونة ١٩٨٨، ١٣٤ صفحة] لرفائيل تشيريس الذى سبق وأشرنا إليه، ورواية (أركاديو والرعاة) [مدريد ١٩٨٦، ٢٢٢ صفحة] لإمبيليو سولد. هما نصان مختلفا المواضيع والبنية، لكن كليهما يدور فى فلك الإحساس والمزاج الذى يتحدث عنه. وفى رأى أنهما يمثلان أفضل دليل أدبي روائى على فعل المهاجرة الذى يتم بين الطبائع البشرية.

آخر الأسماء التى سأذكرها هو اسم الروائية أديليدا جارتيا مورالس. والمذهل بخصوص هذه الروائية هو أن كتاباتها تتصف بأقصى درجات الترابط التام الذى لا تشوبه شائبة، مثال على ذلك روايتها الأخيرة (تسمية) [برشلونة ١٩٩٦، ٤٢١ صفحة]، حيث تعرض فيها للعالم المذهل الذى تحياه امرأة إسبانية من عصرنا الحالى تحولت إلى الإسلام. تستخدم جارتيا مورالس، فى سردا المكثف الصريح هذا، بعض العناصر العربية التى كانت قد ألححت إليها بشكل

الإضرار العام لهذه الرواية هو السياسة الدولية بكل ما تشمله من معارك وأزمات، وليس هناك أفضل من الشرق الأوسط ليكون مسرحا لمثل هذه الأحداث.

وعلى الصعيد الآخر، هناك نماذج أخرى من الروايات تتميز «بحيكتها الداخلية» على عكس الروايات التى أشرنا إليها من قبل ذات الحبكة الخارجية؛ فالأولى تمثل استجابة لمواقف أكثر جدلية وتعقيدا وعمقا، على عكس «الحبكة الخارجية» التى تختص بالشاعر والسلوكيات الفردية أو الجماعية والأطر الاجتماعية التى تضمها. وبالتالي نحن إزاء روايات ذات شحنات حميمة وأبعاد أكثر عمقا، تعكس لنا ما يمكن أن نسميه أزمنة داخلية عميقة لا خارجية عابرة.

والمشاكل التى يطرحها هذا النوع من الروايات نابعة بالطبع من الاختلافات التى تظهرها المعاشية بين أفراد وثقافات ذات وضع ونسق قيم مختلفين. من الجدير بالذكر أن الحضور العربى الذى يثير اهتمام كتاب أوروبا بشكل عام هو الحضور المغربى؛ فهو الذى غالبا ما يظهر فى الرواية الإسبانية فى العقود الأخيرة؛ فهذا العنصر المغربى وبالتحديد المراكشى، يمثل المهرب المعنوى والمادى لاكتشاف احتمالات وأبعاد إنسانية حديثة أرقها «روتين» الوجود اليومى على الضفة الشمالية للبحر الأبيض المتوسط.

مثل هذه الروايات غالبا ما تشير فى النفس الشعور بإغلاق عالم ما وفتح آخر جديد، أى شعور بالإحباط كما بالأمل.

وبما أن الأضرار الناجمة عن اختلاف الثقافات تمس كدلاً من الطرفين، فقد كان من البدهى أن يتم فى هذه الروايات تداخل وتبادل للأدوار بين الشخصيات المتصارعة. فكل من الطرفين بإمكانه التعبير عن متاعب الحياة وفى الوقت ذاته عن عظمتها. أكرر تأكيدى أن هذه الروايات هى وليدة عصرنا الحالى، بكل ما يحمله من أزمنة عميقة وتناقضات وحاجة لإعادة تنظيم شاملة للوجود الإنسانى ككل. لكل هذه الأسباب أعتقد أنه سيكون من الرائع إنجاز دراسة مقارنة للنتاج الأدبى الإشباني المعاصر - وبالتحديد الرواية - والنتاج العربى بشكل عام.

عن هذا الوجود قد يختلف من مؤلف لآخر، أو من موضوع لآخر. لكن هذا الوجود - مهما اختلفت الآليات والأساليب والمصادر المستخدمة للتعبير عنه - فإنه دائماً ما توجد، وبوفرة، الدوافع والأساليب الخفية غير الواعية أحياناً التي تسعى لخلق هذا الوجود في العمل. فهذا الوجود ليس بعيد عنا؛ فنحن كثيراً ما نستشعره بالقرب منا، بشكل، حتى يومنا هذا، جزءاً من طباعتنا. أذكر إحدى المقولات الفطنة الرائعة لهذا المفكر العظيم في كل ما هو إسباني: دون أميريكو كاسترو، حين قال:

يكون الرجل متحضراً بحق حين تكون لديه القدرة على إدراك نسق القيم الخفى من وراء الواضح، الذى لا معنى له فى حد ذاته، وحين يفهم أن الوجود يفرض على الموجودات علائق وتداخلات وتبعات.

يجب أن نأخذ فى اعتبارنا دائماً هذه المقولة، خاصة حين يكون الأمر متعلقاً بأى نوع من العلاقات بين العرب والإسبان.

غير واضح فى إحدى رواياتها السابقة المنشورة ١٩٨٥ بعنوان (صمت جنات البحر).

تعرض الكاتبة فى (نسمية)، فى لغة نثرية دقيقة وهادئة، تخيلاً متقصباً مذهناً للبطل وللشخصيات المحيطة بها فى المجتمع: مجموعة الإسبان المتحولين للإسلام الذين يعيشون فى مدينة مثل مدريد؛ حيث يشير عرضها، المتقن العميق، للتعارض بين الأهداف والمصالح والمشاكل والصراعات الدائرة فى مثل هذا المجتمع؛ العديد من تساؤلات فى نفس القارىء، وهى تساؤلات من شأنها أن تغير مفاهيمه عن الحياة.

لقد فمت، هنا، بعمل تقريبي للموضوع المطروح بشكل مبذئ، وهو موضوع أهميته وقيمه آخذتان فى التزايد داخل بانورما الأدب الإسباني. وأتمنى أن تتزايد - كما وكيفاً - دراسات الخاصة به سواء فى العالم العربى أو الإسباني. ولكى أنهى هذا العرض أود أن أقول إن الوجود العربى فى الأدب الإسباني المعاصر، وبالتحديد فى الرواية، يمثل مادة تدعو إلى التأمل الظاهرى والداخلى معاً. فالتعبير



المركزية الروائية والمركزية الثقافية

مبارك ربيع*

ازدهار وأقول للمركزيات الثقافية، فإنه يعنى تجدد هذه المركزيات من ناحية أخرى، مما يجعل بعض الثقافات المحيطية بالنسبة إلى غيرها، تغير مواقعها، وتكتسب صفة المركزية على حساب غيرها، أو بجانبها، على أساس التنافس أو التوازي.

من هنا، يمكن الحديث عن خاصيات عامة، تكتسبها المركزية من خلال سيورتها وحسب درجتها من التفاعل مع غيرها. فهناك مركزيات متجمدة، وأخرى رافضة أو مكتفية. ومن ناحية أخرى، هناك دوائر ضمن درجة التمرکز؛ فمركزيات معينة تبدو متخصصة أو محدودة المركزية، بالمعنى الذى يجعلها، مركزية فى نوع واحد أو جملة من الفنون، أو مجالات فى المعرفة أو فى غيرها. ومن الواضح أن أية مركزية كانت، إنما تزداد ازدهاراً وتقدماً، وتكتسب اتساعاً ورسوخاً، بقدر ما تكون منفتحة على غيرها من المركزيات الثقافية أو المحيطية، وهو ما يغنيها بالتنوع والتعدد.

يرتبط مفهوم المركزية، عموماً، بالنقطة الثابتة بالنسبة إلى ما حولها من نقط محيطية وعناصر، بيد أن هذا التصور الهندسى لا علاقة له بمفهوم المركزية الثقافية، أو بعبارة أخرى أعم، فإن هذه المركزية الحضارية تكتسى صفة المركزية من كونها نقطة جذب لما هو لها ويتبعها، بغض النظر عن تناسب الأبعاد أو المواقع. وإن كلا من التاريخ السياسى والتطور الحضارى، ليقتدم عديداً من نماذج هذه المركزية فى مختلف المراحل والمناطق، محلياً وعالمياً.

فالمركزية الثقافية تعنى نقطة الجذب بالنسبة إلى ثقافات أخرى ومجتمعات. وأهم ما يميز المركزية من هذا المنظور ارتباطها بالتحول الاجتماعى. وكما يعنى هذا التحول من خلال سيورة التاريخ الإنسانى العام، توالى مراحل من

إن سيرورة التحول والتطور، سواء بالنظر إلى الشفافة الغربية الأوروبية في مظاهر قوتها وزدهاها المتنامية، أو بالنظر إلى الشفافة العربية في مظاهرها الخفية بالنسبة إلى الشفافة الغربية تلك، كما في مظاهر تجدها وخصوصيتها، تظهر مدى ارتباط المركزية الثقافية، والتحول الثقافي عامة، بالتحول الاجتماعي.

ومن هنا يبرز سؤال: إذا كان من المبرر أن تأتي الرواية في الغرب، وفي أوروبا خصوصاً، استجابة لنمط حياة ومسيرة لمرحلة تطور، فهل جاءت الرواية العربية استجابة لتطور مماثل في الحياة العربية؟ ولا يعنى تخيل السؤال أننا نتوقع، أو نحاول أن نثبت وظيفة اجتماعية للأدب عامة والرواية خاصة، بقدر ما نعتبر التناج الإبداعي الأدبي، والفني، يمثل تعبيراً عن عصره، أكثر مما يمثل صورة مطابقة عنه، دون أن يمنع ذلك أن تتماثل أو تتقارب الصورة والتعبير، وهو ما يعنى ضرباً من التفاعل الدينامي، يمكن استخلاصه واستجلاؤه بعملية عقلية وإبداعية أيضاً، من نوع آخر، وكل ذلك يبعد بالعلاقة بين التعبير الإبداعي بصفة عامة، والروائي خاصة، عن أن تتصور على نحو آلي؛ فمن الممكن أن يكون التعبير الأدبي عن النموذج الواقعي والاجتماعي مناقضاً أو مجاوزاً، رافضاً أو بديلاً على أساس قطعية نسبية أو مطلقة، تبعاً للخاصية النقدية الصميمة التي هي نسخ خاصية الأدب، ولا نقول وظيفته.

مما لاشك فيه، أن مسار التحول الاجتماعي العربي، المحمل بوعي رام إلى استعادة الدور، وتدارك متطلبات النهوض الحضاري، كان يدعو إلى خلق أساليب جديدة في التعبير الأدبي، ولكنه ما كان له أن يلتقي بالتعبير الروائي الحديث والمعاصر، لولا أنه أخذ بنمط الشفافة الأوروبية العربية، بمفهومها العام والخاص، بغض النظر عن درجة ذلك وعن مدى نسبة النجاح في اتجاهاه.

هكذا، يكون التساؤل عن مكانة الرواية العربية، ومدى مساهمتها للتحول الاجتماعي خيطها، مشيراً لتصورات من قبيل أنها جاءت في سياق سيرورة محيطية بالنسبة إلى المركزية الثقافية الأوروبية، وهذا ما جعل التفاوت يجد مكانه

وبغض النظر عن إشكال العوامل الفاعلة في قيام المركزية الثقافية، فإن التاريخ يمدنا بما يدل على أن التعدد والتنوع يمثل إخصاباً حقيقياً للثقافة والمركزية. بل هدنا أيضاً على أن غياب هذا التنوع والتعدد، يؤدي بالمركزية إلى التقهقر والتوقف عن الدور. والواقع أن أية ثقافة أو حضارة اكتسبت طابع المركزية محلياً أو عالمياً، لم يتم لها ذلك بقاء موهوم عرقي أو فكري، بل بقدر ما تتلاقح الأعراق والأفكار، بقدر ما تشكل المركزية، والأمثلة كثيرة من مختلف الثقافات والحضارات، ولعل الثقافة العربية الإسلامية، باعتبارها مثلت مركزية ثقافية عالمية في مرحلة من المراحل، أنصع دليل على ذلك من وجوه عديدة، كما أن المركزية الثقافية العالمية الحالية، وفي طليعتها الأنجلوفونية والفرنكفونية تقدم نموذجاً حياً لذلك. فإسهامات الجنسيات المختلفة في تشكيلها واستمرارها، وتداخل الأفكار والعقريات في إنتاجها، هو أحد أهم خصائصها ومكوناتها، بل هو عامل أساسي في استمرارها. وليست هجرة الأدمغة هي المدخل الوحيد لفهم هذه الظاهرة، بل مبلغ التعددية والتنوع في صميم هذه الثقافات، ومدى التفتح لاستيعاب الغير من الثقافات وإدماجها، وما يقف وراء ذلك كله من تشريعات وقوانين ومؤسسات حكومية وغير حكومية، تجعل من ذلك نمطاً جارياً في الحياة اليومية المتعاقبة.

ومما لاشك فيه أن الثقافة العربية، في سبيلها لإحياء مركزيتها الخاصة، بجانب المركزية الثقافية العالمية، يمكنها الاستفادة من نموذج هذه السيرورة، بالتفتح الإيجابي على مكوناتها الخاصة من جهة، وعلى ما حولها من جهة أخرى.

وإن الرواية العربية، وهي مظهر جديد في الثقافة العربية المعاصرة، استحدثت بصيغتها من مشهد المركزية الثقافية الغربية الأوروبية. وبالرغم من أن هذا المظهر للعلاقة ما بين الثقافتين العربية والغربية يبدو إيجابياً ومؤشراً على تفاعل وقدرة على التلاقح، وعلى قابلية للتطور من قبل الثقافة العربية، فإنه من جانب آخر، قد تم نتيجة مرحلة تبعية، دون أن تعنى التبعية هنا أكثر من موقف تحليلي، على الخصوص، فليس القصد من استعمال مفهوم التبعية، أية محاولة لاستخلاص أو توجه قيمي معين.

واجتماعية، مع السيرة الروائية من جهة، ومع السمات العامة للثقافة الأوروبية في مراحلها المختلفة، من جهة أخرى.

فبينما نلاحظ على المستوى النظرى الفكرى، اتجاهات مختلفة من قبيل مثالية واقعية، وعقلانية وروحانية و واقعية، ومن تجريبية علمية وبيولوجيا اجتماعية، نجد بموازاتها سيرة روائية من قبيل رومانسية عاطفية، وطبيعية وصفية وواقعية اجتماعية، أو نقدية أو اشتراكية، كما نجد كلا من السيرورتين السابقتين، وبالأخص الروائية التى تهمن، تنسم بالتجارب مع السمات الثقافية العامة للبيئة الأوروبية، خاصة فيما انطبعت به منذ القرن التاسع عشر من ميسم الصراع، بحيث تجلت أهم تياراتها الأساسية بطابع الصراع ابتداء من المنطق الجدلى، إلى البقاء للأصلح، إلى التحليل الطبقي (الصراع الطبقي)، والصراع النفسى. إن طابع الصراع هذا خاص بإنتاج الثقافة الأوروبية، بحيث تبدو هذه الثقافة نفسها، فى نسختها الأمريكية، مخالفة، مما يزيد من سمة التميز وقوة الطابع؛ فالثقافة الأمريكية رغم اعتبارها، ربيبة الثقافة الغربية الأوروبية وامتداداً لها، من حيث المرجعية الأوروبية، إلا أنها تجعل ظروفها الخاصة والموضوعية فى شمال القارة الأمريكية، متممة بسمه الإجماع بدل الصراع، وقد تركزت مفاتيحها المصطلحية حول مفاهيم، الإدماج أو الاندماج، والشخصية القاعدية والطابع الوطنى باعتباره سمة عامة، بل إن التيارات التى انتقلت من أوروبا إلى الضفة الأمريكية، سرعان ما اكتسبت طابعاً ثقافياً، أنثروبولوجياً أو معرفياً، نأى بها عن طابعها الصراعى المبدئى، وأخرجها مخرجاً آخر.

أما فى محاولتنا ملاحظة مثل هذه السيرة المتناغمة بمراحلها ومواصفاتها، مع مايربطها بالسيرة الروائية على الضفة الغربية أو فضائها، فإن الرواية العربية تبدو استزاعاً أملت ظروف الضغط أو الجذب الثقافى القوى، للمركزية الثقافية الأوروبية على الثقافة العربية.

لابد من الإشارة، هنا، إلى أن السردية العربية التراثية لم تتوقف أبداً، رغم أنها فيما يبدو لم تسر فى طريقها التطورى على نحو إيجابى مستمر، وربما يكون هذا المظهر نتيجة

مابين مستوى التحول الاجتماعى ومستوى التعبير الأوروبى، فى مراحل البدايات الروائية العربية، لكنه يمكن أن يلتصق حتى فيما بعد، من فترات ذروة نسبية عرفتها الرواية العربية.

ومن الممكن القول إن هذه السيرة الروائية العربية فى ارتباطها بالمركزية الثقافية الأوروبية من جهة، والسيرة الاجتماعية العربية من جهة أخرى، قد أدت إلى ظاهرة يمكن أن توصف بأنها تميل إلى التداخل والاختلاط فى المراحل، عكس الأمر تماماً فيما يتعلق بالثقافة والرواية الغربية، حيث تبدو المراحل واضحة متميزة.

إن تداخل المراحل فى الرواية العربية هو مظهر قد يبدو سلبياً من حيث المبدأ، إلا أنه - من ناحية أخرى - يمثل تفاعل إغناء فى هذه الرواية، أو هو قابل على الأقل ليكون كذلك، إذا توافرت عوامل ملائمة. ويقدر ما يمثل نتيجة معقولة تتمثل فى الارتباط سيرة محيطية بأخرى مركزية، بقدر ما يوضح أن الرواية العربية لم يكن لها وعليها أن تمر بكل المراحل الروائية الغربية، فهى فى اشتغال العلاقة المركزية المحيطية على المستوى الثقافى. أما النشأة الروائية العربية المعاصرة، فلم يكن لها إلا أن تأخذ ما تلتقى به من نماذج الروائية المركزية، سواء مستوى الاستيعاب أو الحوار.

إن عديداً من الدراسات يشير إلى سمات عامة فى التحول الاجتماعى الإيجابى فى المجتمعات المتطورة، الأوروبية بالطبع، ويمكن إجمالها فى التوجه المستقبلى للفاعلية الاجتماعية، بما يرتبط بهذه السمة من الجناح إلى الجديد والتجديد مجرد الجودة وكذا السعى نحو المجهول، بما يطبع السيرة الاجتماعية بالتفتح إلى أقصى حد وعلى كل الإمكانيات والممكنات، تفتحاً موضوعاتياً وبشرياً وحضارياً. هذه السمة التى يمكن أن تقابل بما يمثل التقيض فى السيرة العربية، فى عملية يلتبس فيها بناء الذات، بالإحجام عن اقتحام المستقبل، أو الانحصار فى آنية الحاضر، تجعل تفاوتنا واضحاً ما بين السيرورتين، المركزية من جهة، والمحيطية من جهة أخرى.

فالفكر الغربى الأوروبى، يعرض علينا سيرة متكاملة فى تفاعلها، ما بين اتجاهات فكرية نظرية، وفلسفية،

من سردية حديثة عربية غربية أوروبية، في نطاق الوعي بضرورة خلق سيورة جديدة ثقافية وروائية بالتالي.

انطلاقاً من هذا الوصف، نستطيع أن نحاول تفسير أو فهم الاتجاهات الروائية العربية أو وضع ملاحظات بشأنها على النحو التالي:

- واقع الحاجز المبذنى، أو الفجوة ما بين الروائي العربي الحديث، والسردية الشعبية، وذلك دون أى داع للدخول في تفصيل عوامل ذلك.

- واقع تداخل المراحل والملاحم الفنية، فى السيورة الروائية العربية (الواقعية مثلاً)...

- السيورة «النفسية» للرواية العربية الحديثة، التى نجحت عن المسرب السياسى الذى وجدت فيه، نتيجة تفاعلها الثقافى الخاص مع المركزية الأوروبية، للتعبير عن مفاهيم الالتزام والضرورة أو الحقيقة الاجتماعية. هذه السمة النفسية أدت إلى طبع السيورة الروائية على العموم بكل شئ على حساب الجمالية.

رغم هذه الجملة من الملاحظات، وما يشبهها، مما يوحى بتسجيل آثار جد سلبية على السيورة الروائية العربية، فيمكن من منظور آخر تأكيد إيجابيتها النسبية، باعتبارها إدماجاً للأدب العربى فى السيورة الحديثة والمعاصرة، بالإضافة إلى إيجابيات أخرى يمكن تسجيلها فى هذه المرحلة، إلا أن الضرورة تفرض إبداء ملاحظة تتعلق بالارتباط بين الرواية العربية ومجتمعها، أو ما سبقت تسميته بالتعبير الأدبى (الروائى) عن العصر، على النحو الذى شرحناه.

إن تحليل نشاط الرواية وبنيتها. بخاصة سمتها التدقيقية التفصيلية التى هى خاصية لا علاقة لها بالواقعية (الحرفية)، يبدو متجاوزاً مع عصر العلم التجريبي والتقدم الصناعى؛ فالسمة الروائية التفصيلية هى بالأساس سمة الاستقراء العلمى أو هى الاستجابة الأدبية التعبيرية عنه، ويمكن القول إن المركزية الروائية الغربية الأوروبية بقدر ما استفادت من المنهجية العلمية والظفرة التكنولوجية عبر مراحلها المختلفة، بقدر ما كان من قدر الرواية العربية ألا تجد

تفاعل طبيعى مع ثقافتها، ومع السيورة الأدبية العربية عامة فيما انتابها من توقف وتراجع. لكن السيرة السردية على مستوى الثقافة الشعبية بحكم قوة واقعها، استطاعت بكيفيات مختلفة أن تظل حية بسماتها الخاصة وفى تعبيرها عن المراحل والعصور، إلا أنها لم تكن مصدر انطلاقاً للرواية العربية الحديثة، رغم ظاهرة استرجاع العلاقة، التى جاءت نتيجة عوامل و ظروف أخرى.

إن ظاهرة المركزية الروائية الغربية الأوروبية، بالنسبة إلى الرواية العربية الحديثة، يجب أن تؤخذ فى دلالتها الثقافية، بالرغم من أن التفاعل الإيجابى يتطلب تبادلاً، وهو ما لم يحصل، ولم يكن له ليحصل فى حالة ميزان القوة بين مكونات المركزية ومكونات المحيطة.

فالثقافة العربية فى موقفها المحيطة، أو فلكيتها إزاء المركزية، اتسمت بالسمى - عبر إرادة ذاتية وعبر وعى وتخطيط - لتحقيق دلالة الارتباط بين الثقافتين، وكذا الارتباط بين السيورتين الروائيتين، على أساس تفتح وتطور لخلق ثقافة جديدة، تعبر عن مجتمع جديد، وتضعها سمة ثقافية جديدة. هذا ما جعل الرواية العربية روائية وفكرية أيضاً دون أن تدعو إليها ضرورة ثقافية؛ يمكن أن نتحدث عن الرومانسية، كما نتحدث عن الواقعية الاشتراكية أو غيرها، فإذا أمكن الحديث عن ثقافة صراع، وثقافة إجماع بالنسبة إلى كل من ثقافة الغرب الأوروبى، والغرب الأمريكى، فيمكن الحديث عن الثقافة العربية أيضاً، بصفتها ثقافة إجماع، وعلى نحو مخالف لمفهوم الإجماع السابق. فالإجماع فى الثقافة العربية يعنى إجماع انصهار والتحام بدلاً من مفهوم النسب، والقرابة، إلى القبيلة، والأمة، وكلها مفاهيم لا تقوم على أساس مجموعات مندمجة للأقلية فى أكثرية، أو فى أقلية أخرى كما هو حال الإجماع فى المجتمع الأمريكى، بل هى تميل - أكثر من ذلك - إلى تجاوز ألبنة الأقليات، والمجموعات الصغرى والتمحور حول الذويان الفردى فى الوحدات الأكبر.

إن هذه السمة الثقافية العربية العامة التى تسايرها السردية الشعبية، تركت مكانها لثقافة صراع، ولما يسايرها

ذهب بهذا المظهر إلى أن يبدو وكأنه جسر للتواصل بين المحيطية والمركزية يصل الثقافة العربية بالمركزية الغربية الأوروبية.

- مبدأ التجديد، وهو المظهر الخاص الذي اتخذته بعض تجليات الرواية العربية التي تكتب بإرادة الانفصال عن كل تقليد روائي من تراثي أو حديث، واقتحام المجاهيل الفنية، وكأنه رد فعل الوعى الروائي العربى بمحيطيته وسعيه لتجاوزها ثقافياً وفنياً، ونحن لا ننسى هنا «مبدأ التجديد من أجل التجديد فحسب» وهو الذى يزدهر لدى المجتمعات المتفتحة وعلى كافة المجالات والقائم هناك على قاعدة استقرائية مختلفة، ويمثل حالة عامة جارية.

- العودة إلى التراث السردى العربى. وقد تمثل هذا الرجوع فى الاكتفاء بمسحة شكلية فى الغالب، وتذبذب مبرر فى استثمار بعض مكونات ذلك التراث. وتقف اللغة والموضوع حاجزين أساسيين أو صعوبتين مركبتين أمام محاولة التطويع المزدوج لكل من التراثى والراهن باتجاه هدف ما يجعل الأداء الروائى «بعيداً عن أن يكون صدوداً عن حدة الحاضر أو جموده، بعيداً أيضاً عن أن يكون عملية بحث للتراث السردى بما هو تراث عصر آخر. ولكن ذلك كله، من ناحية ثالثة، يجب أن يكون مجرد ملهاة عابرة، تستجيب لسديمية عاطفية أو رغبة جامحة فى الإغراب، تفقد الأسس والقواعد الفنية والاجتماعية، بل تفقد صلتها بكل شئ».

إن حدود الدلالة فيما يؤديه الارتباط الروائى، ما بين مركزية روائية قوية متجانسة السيورة، وما بين سيورة محيطية تنتابها قفزات، لا تزيد عن أن تؤكد فلكيتها، وانحصار حركتها فى حدود المدار، إذا كانت أثمرت سلبيات كما أثمرت إيجابيات، وعلى الخصوص إذا كانت قد أبانت عن وعى روائى عربى، يعمل على الإبداع وفق شروطه غير المسعفة، فإن ذلك كله تبلور فى تجاهل تام أو يكاد لسيورات ثقافية روائية خارج ماهو غربى، كالثقافات الإفريقية والآسيوية، والأمريكية اللاتينية، بغض النظر عن مدى ارتباط هذه الثقافات بمركزيات معينة، أو كون بعضها يمثل بذاته مركزية على مستوى من المستويات.

فى مجتمعها مثل تلك المحفزات أو المغذيات، فعلقت بفضاءات محددة محدودة، وظلت تكرر ذاتها، وتدور حول نمذجة معينة. ويمكن القول أيضاً إن الميول الروائية العربية للتجديد، بما أنتجته ونتجته من نماذج، تنظر بعين إلى المركزية الروائية الأوروبية، وبالأحرى إلى الواقع العربى بكل ما يروج فيه، ويعجزه عن إسعاف الفكر الروائى بفضاءات عتسية تكنولوجية، بما ينجم عنها من معاناة إبداعية خاصة متميزة.

إن المجتمع العربى بوتيرة تطوره البطيئة، بل بمظاهر عديدة منه، تبدو وكأنها رفض للتطور، خاصة فى جانبه العلمى التكنولوجى، وما يترتب على ذلك كله من انفتاح آفاق البحث، والغوص فى أغوار الطبيعة، وامتداداتها وتنوعاتها، ومن مغامرات فكرية وعلمية فى المجهول، كل ذلك جعل من الطبيعى انحصار الرواية العربية فى نفقية تطول أو تقصر، تنفس أو تضيق، وقد تنفلت منها نماذج معينة، لكنها تبقى دون خلق القوة الدافقة لفن تجرى تياراته بوتيرة الشنوع والتطور المناسبة.

رغم ذلك، وفى واقع ما استطاعت الرواية العربية أن تحققه ضمن هذه الشروط، يمكن تسجيل مظاهر إيجابية تشير إليها فيما يلى:

- استطاعت الرواية العربية، أن تسقط ثقافة الصراع الطبيعى والذاتى والاجتماعى، على العلاقة مع الآخر. وهنا، يمكن القول إن الرواية العربية سجلت تصالها كبيراً بين الذات الروائية والذات الاجتماعية، أو لنقل إنها استطاعت أن تحقق ذاتها فى نماذج عديدة، ناجحة فنياً وناضجة أدائياً، حول حركات التحرر والتحرير من الاستعمار، كما أبرزت قضايا وأبعاداً خاصة بها فى هذا التوجه.

- فرض واقع الريف (البداوة) نفسه على الرواية العربية الحديثة، بحيث بدت أصلاتها واضحة، فى النماذج الروائية التى تناولت العالم الريفى (القرى)، فقهوة هذا الواقع بقيمه انجماعية، وبخصوصية موضوعاته، وباستجابته الثقافية والاجتماعية، وقابليته أيضاً لتجسيد توترات نفسية اجتماعية، كما لو كانت ثقافة صراع، بل بوصفها كذلك أحياناً،

(أطراف) .. بينما يجرى الحديث في عمومته عادة، وكأن الأمر يعنى درجة واحدة، من الارتباط.

مهما يكن، فظاهرة ما يسمى بالعمولة الحالية هي بالأساس ذات توجه اقتصادي، إلا أنها تنعكس على الثقافي بقوة وحدة، وبالتالي الروائي أيضاً، وأهم ما يمكن استثماره في هذا التيار «العمولي» إعادة النظر في الارتباط، بهدف تنويعه وتوسيعه على الأقل، فيكون بذلك للتفتح معناه الحقيقي، ودلالته. فإذا كان من الضروري على المستوى المحلي، العمل على تحقيق تكامل في الثقافة العربية وتنويع مركزياتها، أي تفتيت المركزية الواحدة إلى مركزيات عربية، فالأمر على المستوى العالمي أولى، وهو يعنى التفتح في إطار ما يراد من عمولة وكونية، على الثقافات كافة، بروح جديدة ومنهج جديد، بعيداً عن التصنيفات المسبقة والنماذج المفروضة، للاستفادة من كل التراث والمتوارث الإنساني واستيعابه، والإبداع بتفاعل معه.

يبقى أخيراً أن الرواية العربية إبداع، والإبداع لا يأتي نتيجة وصفة أو هندسة مصممة، فلا أقل من تهية الفضاء وتأنيث الساحة وانفتاح النوافذ على أقصى مداخلها.

ويكن اعتبار هذا المظهر أهم مفعول للمركزية الثقافية والروائية الغربية على الواقع العربي المعاصر، بما فيه الروائي واشتقافي، وهو ما يدعو الوعي به إلى تجديد في النسيج الارتباطي للرواية العربية، وهو ما يمكن في الوقت نفسه أن يحفف من فعل المركزية الغربية الأوروبية، دون أن يعنى ذلك، أكثر من العمل على تجاوز الانحصار في دائرة مركزية واحدة ووحيدة، للارتباط بمركزيات أخرى، وهو طريق نحو تأسيس، أو بالأحرى انبثاق، مركزية ذاتية خاصة، تجذب حولها عناصر من ثقافات مختلفة.

بيد أن الإشارة ضرورية أيضاً إلى المركزية العربية في سياق وفضاء الواقع العربي نفسه، فالمركزية الثقافية العربية لا تزال تسائر المركزية الجغرافية إلى حد كبير، ولا يزال الواقع العربي في مظهره الثقافي، وبالتالي فيما يعود إلى الواقع الروائي أيضاً، منظوراً إليه ومعتبراً على أساس كيان من قلب أو صدر وأطراف، ولا تزال الأطراف من قبيل المغرب العربي والخليج بعيدة أو مبعدة عن التفاعل أو حتى التوازي.

هذا الواقع، من شأنه أن يجعل الحديث عن المركزية الروائية العربية والغربية أكثر تعقيداً، فالارتباط المحيطي المركزي يختلف اختلافات كثيرة، ما بين مشرق (قلب) ومغرب



الرواية العربية: الذات الكونية والمغايرة

اليلودى شغموم*

قطرية، فى مواجهة القومية، وقد تعيش «الجهوية»، على مستوى جهات القطر الواحد، فكيف يمكنها أن تواجه الكونية بكل هذه المحليات؟ وبأية كونية يتعلق الأمر؟ ماذا يمكن أن يبرر أن نسمى ما يكتبه الشامى والمصرى والخليجى والمغاربى رواية عربية، وكيف يمكن لكل هذا الركام أن يشكل كلا ويدعى هوية، وأن يتطلع - بصفته تلك - إلى أن تكون له مكانة عالمية؟ هل يعرف حقاً ما يريد، وهل يملك الوسائل، بالفعل، للوصول إلى هذه الغاية؟ وإلى أى حد نستطيع الزعم بأن وضع الرواية العربية، والأدب العربى عموماً، إنما يعكس وضع المجتمعات العربية، والثقافة العربية خاصة، فى العالم، كما يعكس وضع الأفطار العربية فى علاقاتها مع بعضها البعض؟ هل نستطيع، والحال هذه، أن نفسر لماذا لم تحظ الكثير من الروايات العربية، التى ترجمت، بأية مكانة عالمية ولماذا لم يكن لبعضها أى صدى فى الثقافات التى ترجم إليها؟ هل أخطأت هذه الروايات الكونية

ينطلق هذا البحث من سؤال يبنى على «فكرة» أو انطباع، أى على مجرد فرضية قد توجد بالأهمية التى يعطيها لها السؤال وقد لا توجد، قد توجد بدرجات مختلفة لدى الروائيين أو لدى النقاد إن لم يكن هناك من لا يعطيها أية قيمة على الإطلاق!

أما السؤال فمن الممكن صياغته، فى إحدى صوره، على الشكل الأولى التالى، عندما نخلم الرواية العربية بالكونية (العالمية!) أو نحقق شيئاً من ذلك بالفعل، فهل يتم لها هذا الأمر عن طريق ما هو «كونى» أم عن طريق «محلى»، أم عن طريقهما معاً، وبأية أشكال أو تقنيات يمكنها ذلك؟ وفى أية شروط؟

وبعبارة أخرى، تعيش الرواية العربية نوعين من «المحلية»، محلية قومية، فى مواجهة الرواية العالمية، ومحلية

الذاتية، المرتبطة بالكاتب أو بتجاهه، قد يكون جانب منها عتيقا جدا، موعلا فى التاريخية وفى الموروث الحضارى لأمة كالأمة العربية، أو جزءا من الحلم العام لهذه الأمة فى أن تحتل كلها أو مجموعة منها أو فرد واحد منها، على الأقل، مكانة متميزة فى الكون، فى أن تسترجع شيئا من مكانة وهمية أو فعلية ضيعت فى فترة ما من تاريخها الرمى أو الواقعى، فكل الأمم فى حاجة إلى استيهامين، كحد أدنى، لتتري مغيرتها جزءا من الكونية، ذاتها شبيهة بالآخرين ومساوية لهم: استيهام الأصل القوى، أو النقى الصافى، استيهام لغد المشرق الذى يستعيد «النعيم» المضيع، بسبب داخلى أو خارجى، بعد عصر القوة والصفاء. وإذا لم يكن قد حدث شئ من هذا فى ماضيها «بالفعل»، فإن «الأساطير» تتكفل بحقه وتربيته، وبذلك تشعر كل أمة، وكل جماعة ثقافية، بأنها ليست فقط مشابهة أو متساوية مع الأمم القوية، ولكن، من ناحية ما، أنها الأقوى: قوة رمزية أمتن من أية قوة مادية! بشئ من هذا يشعر كل كاتب: كل كاتب يحمل إليها أسطورة من نوع ما! لهذا نميل كل الحضارات إلى أن تكون غازية، فاتحة ولو ثقافيا، وتكرم «أبطالها» لتأخذهن!

غير أن هذه الدوافع، بالنسبة إلى الكتابة بصفة عامة وإلى الرواية بصفة خاصة، لا تختلف كثيرا، مجتمعة أو متفرقة، عما يجرى فى مجالات أخرى إن لم يكن عملها أقل فى الكدية منها فى هذه المجالات، وهكذا فإننا قد نجد لها فاعلة بشكل قد يكون أوسع وأقوى فى الرياضة، خاصة فى كرة القدم، وفى سباقات الجرى. إن هؤلاء «الأبطال الدوليين» يحققون من المجد و«الانتقام» للجماهير، ومن الفخر والدعاية لحكامهم أكثر مما يستطيع كتابهم مجتمعين أن يحققوه على المستوى الدولى والجهوى، وقد يستطيع مضرب أو مطربة أن يحقق مثل هذا أو ما هو أكثر دواما منه على المستوى القومى. ومع ما فى هذه الحالات من تفاوت، من حيث النوع والمدة، ومن حيث الشكل والتوجه، ومن حيث الإمكانيات التى تتطلبها، فإنها، جميعها، تحقق نوعا من «الكونية» وتنطلق من الاستيهامين سابقى الذكر: الحضور فى العالم بالنيابة، عمليا، والاندماج فيه جماعيا بشكل رمزى! وبهذا الشكل «تنتصر» أمة عالميا وتنتقم!

وهى تدخل إلى العالمية؟ وكيف نفسر، إذن، المكانة التى يحتلها بعضها فى الثقافة العربية؟ ما العوامل الإبداعية وغير الإبداعية الثقافية والمؤسسية، مثلا، التى تستطيع أن تساعدنا على فهم هذه الظاهرة؟

لهذا السؤال أكثر من وجه وأكثر من مستوى قد نخفى الجواب عنه؛ ليس فقط لأننا لا نصوغه صياغة دقيقة وإنما، كذلك، لأننا لا نأخذ كل عناصر الجواب بإعفال بعضها أو تهميشه لأسباب واعية أو غير واعية، نقصور أو لحسن تخلص! أما «الفكرة»، أو الانطباع، التى يبنى عليها، فتختص نوعا من «البداية» التى عبر عنها السؤال فى وجوهه ومستوياته المذكورة: يندر أن نجد روائيا أو جماعة عربية، بما فيها الجماعات التى لا تقدم للرواية أى دعم، لا يحلم ولا يخطر بترجمة لرواية إلى لغة عالمية والتطلع إلى أن تحتل هذه الرواية العربية مكانة فى الثقافة العالمية، أما أن ينال كاتب عربى جائزة علمية فهذا أقصى درجات الاعتزاز، سواء على المستوى الرسمى أو الشعبى! أحيانا، تصبح هذه أفضل طريقة، ضرورية لخط لشي نجعل الكاتب مقروءا فى بلده، تصالحه مع ثقافته! أحيانا أخرى يستعمل الكاتب كل «قوته» ليترجم، بعد فى ذلك ألا يكتب إلا ما هو «قابل» لأن يترجم!

ولا شك أن فى هذا النزوع «العالمى» شيئا من الإنسانية، أمرا «طبيعيا» سواء لدى الروائى أو لدى شعبه؛ إذ يمكن ملاحظته، بهذا القدر أو ذاك وبهذا الشكل أو ذاك، عند كل الكتاب فى الدنيا وعند كل الشعوب، فلا شئ أكثر طبيعية من أن «يجازى» المبدع بالترجمة والجوائز وأن يفرح أهل ثقافته بذلك: إن مجده مجد ثقافته!

ومع ذلك، خاصة بالنسبة إلى الوضع العربى الراهن، ينبغى أن نميز فى «مسيرات» هذه الحالة بين «الدوافع» و«الوسائل»، فالأولى لا تؤدى دائما، بالضرورة، إلى الثانية، ولا هذه تنطلق، كاملة، على الأقل، وحتمًا من تلك، وكم من الدوافع تخطى الوسائل أو العكس: هناك ظواهر من هذا النوع، دائما، لا «تقبل» التفسير!

قد تكون الدوافع، أو بعضها، نابعة من «منطق الكتابة» ذاته، فالأدب، والكاتب، بطبعه، كوني، بشكل من الأشكال، رغم أنه ينشأ وينمو محليا وفى بيئة بعينها. وهذه الدوافع

كلية، باعتبارها تشكل هوية للإنسان في كل بقاع العالم ومختلف مراحل تطوره، الأمر الذي يبرر الحديث عن مفاهيم أو مقولات من نوع «حقوق الإنسان»، بصفة عامة، و«الإبداعية»، على سبيل المثال.

إن الاعتقاد في هذا النوع من «الهوية الكونية» للإنسان ليس اعتقاداً مثالياً رغم أصله المثالي، لقد أسسته الديانات من خلال مفهوم الأخوة الدينية والانتماء إلى جوهر واحد، والفلسفة من خلال شمولية العقل والعلم، من خلال عالمية المنهج الفرضي - الاستنباطي، والفن والأدب من خلال تشابه الذوق والسياسة، من خلال تكريس المساواة في الحقوق والواجبات.

أما مختلف تحققات هذا الأساس المشترك، من حيث أشكالها وأنماطها في الزمان والمكان، فهو ما يعينه مفهوم «المغايرة»، إذ لا تتحقق «الذات الكونية» ولا تعبر عن ذاتها إلا من خلال الاختلاف وبواسطته.

إذن، «الذات الكونية» ليست فكرة سابقة عن الإنسان، إنها فقط ما يتحقق من خلال إبداعات واكتشافات الإنسان المختلفة سواء على مستوى معيشته اليومي أو على مستوى معيشته العام، وهو الأمر الذي ينتج عنه نوع من الهوية المشتركة ونوع من الطاقة التي تظل تتجدد وتتطور.

والأهم من ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث عن إنسانية آدميين، ومن أي منظور، ولو كان هذا المنظور مثالياً خالصاً، إلا ابتداءً من اللحظة التي بدأ فيها الإنسان يبدع فيها الوسائل للتكيف مع محيطه وتطوره، أي شرع فيها في ممارسة إبداعيته. إن «الذات الكونية»، إذن، مفهوم تاريخي، مفهوم يتشكل في التاريخ الذي يصنعه ويتطور فيه، أما المغايرة فهي أداته التي يتحقق عن طريقها وينجز بواسطتها التاريخ. ومعنى ذلك، أنه لا يوجد تاريخ للإنسان، تاريخ في مكان محدد وزمان معين، لا يعبر عن شيء من تلك «الذات الكونية»، وفي كل مكوناته المادية والرمزية، بوصفه تاريخاً لفئة من البشر.

ومن زاوية النظر نفسها فإنه لا يوجد كاتب حقيقي، روائي أو غير روائي، لا يصدر في إنتاجه عن هذه «الذات الكونية» عن وعي منه أو عن لا وعي، مادام جزءاً من هذه

لهذه الأسباب قلنا إنه، من هذا المنظور، يصبح من الطبيعي والعادي جداً أن يتطلع فرد من جماعة وأن يتطلع الجماعة كلها إلى العالمية وإلى الكونية، قاصدين بالعالمية الحضور في العالم هنا والآن، أي المعاصرة، وبالكونية الانتماء إلى العالم، أي الحضور الكيفي فيه، ليس فقط هنا والآن، لكن باستمرار ومع الشعور الإيجابي بأننا جزء منه ولنا منتهيين أو مستطيلين. في كل اقتحام للعالم نوع من معاصرة، سواء تعلق الأمر بالفن أو العلم أو الرياضة أو السياسة. يمكن ليس فيه بالضرورة كونية. تتحقق الكونية خارجنا في العالم بينما تتحقق العالمية بكل مشاركة فيه. وهكذا، فإن المشاركة في كداس العالم فكرة أقدم، مثلاً، معاصرة، لكنها ليست كونية، ما دام المشارك يحل في هذه الكداس مثل الضيف الذي يستحق الضيافة، من غير أدنى شأن بأنه يستطيع أن يغور بها. كذلك الفوز في سباق من سباقات الجري الدولية. إنه يرفع الفرد البطل إلى مصاف الأفراد الأبطال، غير أنه لا يرفع بذلك الأمة إلى صف أمة إلا هنا والآن، أي لفترة قصيرة جداً. فالكونية، بهذا المعنى، معاصرة مستمرة، أما العالمية فكونية مؤقتة. نستطيع أن نقول عن هرميوس أو سرفانتيس إنه كوني، إلا أننا لا نستطيع أن نقول مثل ذلك عن مصارع يوناني أو عن لاعب كرة إسباني. وإذا كانت هذه تتطلب تلك ولا تشرق عنها، فإن الدوافع العامة مشتركة بينهما: دوافع أمة تتطلع، من خلال أفراد أو مجموعة، إلى الوجود في العالم!

ومع هذا، فإن الوسائل إلى ذلك تختلف: لا يصل الكتاب والفكر إلى الكونية، إذا وصلوا، بالوسائل نفسها والإمكانات التي يصل بها الرياضيون، على سبيل المثال.

يجدر بنا قبل أن ننظر في بعض تلك الوسائل أن نحاول تحديد مفهوم «الذات الكونية»: ماذا يعني هذا المفهوم في مقابل المغايرة؟

مبدئياً، ومن زاوية مثالية محض، فإن «الذات الكونية» تعني كل الأعمال البشرية، السلوكات والإبداعات التي يعبر بها الإنسان عن إنسانيته وتتحقق بواسطتها هذه الإنسانية، أي الأساس المشترك بين بني الإنسان كما يتجلى في منتجات الحضارة أو الثقافة، إنها الخبرة البشرية منظورة إليها من زاوية

الإنسانية التي تتحقق، بهذا القدر أو ذاك، في كل فرد من أفرادها مهما قل شأن الفرد أو عظم.

لذلك، ودائما من الناحية المبدئية، ليس هناك رواية يكتبها عربى اليوم غير قابلة للترجمة أو غير متضمنة لنوع من الكونية التي هي مؤهلها الوحيد لتكون قابلة للترجمة والدخول إلى الثقافات العالمية، فماذا يمنعها، والحال هذه، أن تحظى بشئ من الكونية؟

إن الكتابة الروائية، من هذه الزاوية، وكأى إبداع أو تعبير آخر، لا يمكن أن تتم إلا من خلال منطق المغايرة والتميز، بل المحلية، فهي عمل فرد بعينه ينتج في مكان وزمان محددين، هنا والآن، أى إنتاج محلي بالدرجة الأولى، لكنه بسبب محليته هذه، وإذا أخلص لها الروائي حقا، عمل كوني بالضرورة. ولكن هذه الكونية بالقوة، إذا جاز التعبير، تصادف صعوبات كبيرة لتتحول إلى كونية بالفعل. وأشد هذه الصعوبات، من منظور المغايرة، هي العالمية، أى عدم الإخلاص للكونية فيما هو محلي، أو عدم القدرة على تعاطي المحلية من حيث هي تحقق وممارسة للذات الكونية في حبة من العالم وفي فترة من الزمان، من التاريخ البشرى العام، وهذه الصعوبات قد تتخذ، في حالات كثيرة، صيغة محلية مطلقة، بناء على هوية عمياء منغلقة، أى صيغة الفولكلور، كما قد تتخذ شكل تقليد فارغ لروايات غربية يتحول إلى مجرد استنساخ طوبا للعالمية. وهي في الحالتين معا لا تضيف شيئا يذكر للكونية ولا تتجدد، بالتالي، من يقبل عنيها، فلا تستطيع أن تحظى بأية مكانة في الثقافات العالمية.

لنا في تجربة ثقافات أخرى، مثل اليابان وأمريكا اللاتينية، ما يكفي من الدروس على هذا المستوى، لكن لنا في بيئتنا كذلك نماذج جيدة: من هو الروائي، الآن، في الوطن العربي؟ إنه نجيب محفوظ أو حنا مينه على سبيل المثال. لكنه قد يكون يوسف إدريس أو فتواد التكرلي أو غيرهما من الأسماء التي لم يعد يجادل أحد في روائيتها. كل واحد من هؤلاء مجرة، عالم قائم بذاته؛ هو ليس فقط في القطر الواحد، وإنما في الوطن العربي كله. إن ما يجعل لوحيد كاتب مغربا أو سوريا أو يمينيا، مثلا، ليس هو فقط الروائح والألوان، في هذا القطر أو ذاك، فهذه الأشياء قد لا

تختلف كثيرا في بغداد أو دمشق عنها في القاهرة أو مراكش، ولا فضاءات العيش في القطر كله، فأغلب هؤلاء قد اختار فضاء صغيرا من قطره واشتغل عليه إلى درجة أن جعل منه العالم كله. إن أهم شئ في هذه الروايات هو معاينة الإنسان، في مصر أو سوريا، مثلا، يمارس إنسانيته كإنسان، أى يمارس كونيته، في حين أن آخرين يجعلون من هذا الإنسان مجرد نسخة فلكلورية أو صورة مشوهة لغربي لا يجد نفسه في هذه المحلية.

ومع ذلك، نجد أعمال هؤلاء الروائيين العرب الكبار صعوبات في أن تحتل مكانة محترمة في الثقافات العالمية. لماذا؟ للقضية مظاهر أخرى وأسباب لم نصل إليها بعد.

إن ما سبق قد يسمح لنا بالقول إن القطرية، وكذلك القومية، ليست سوى تكييفات خاصة لمكونات رمزية كونية، بفعل التاريخ والجغرافية، أى كما ينجزها إنسان معين في زمان ومكان محددين. لذلك، توجد الكونية في المحلية، في المغايرة، وكما توجد المغايرة في الكونية: الذات الكونية تتحقق في المحلية، بواسطة المغايرة المبدعة، النافية، المؤكدة لها، في الآن. والمحلية تتحقق في الكونية، عن طريق الأساس الإنساني المشترك الذى تتطلع إليه كما تتطلع منه، كما ينطلق شخص من ماضيه ويتطلع إلى غده، وكما تتحقق المصرية أو المغربية في كاتب بعينه، العروبة في قطر بذاته أو في كاتب. فأنا لو لم أكن مغربا ما كنت لأكون عربيا، ما كنت لأكون مغربا في مكان معين وتاريخ محدد. وبالمثل، لو لم أكن إنسانا ما كنت لأكون لا هذا ولا ذاك.

هذا هو المضمون العام للكتابة، مضمون أو مادة ثابتة ومتغيرة، في الوقت نفسه، في ذاتي وخارج ذاتي. لكن الأمر لا يتعلق بمادة جاهزة أو معطى منجز بشئ، ما على إلا أن أمد يدي إليه لأصنع منه رواية، وإنما بمحتوى تاريخي يحتاج الإمساك به إلى الوعي، إلى إحساس خاص به، إلى حس تاريخي ووجودي، كما يحتاج إلى تقنيات: لا تلتقي المحلية بالكونية إلا بفضل هذا الإحساس بعمق التاريخ وغناه، أى تاريخ، كيفما كان نوعه ومكانه وزمانه، وإلا بواسطة تقنيات معينة تسمى تقنيات الرواية.

لغة أجنبية وهي لا تتوفر على حد أدنى من تقنيات الكتابة الروائية» وإذا ما حصل هذا فإن هذه «الرواية» ستظل تعاني من مشكلة التصنيف، تصنيفها في جنس من الأجناس، وربما من قصورها الروائي لأن ضعفها قد لا يكون له سبب آخر غير تخلفها تقنيا، وقد تصادف بعض الإقبال لدى بعض المتعاطفين أو المحترفين، كما يحدث لبعض أفلامنا التي قد تحصل على جوائز، لكنها لن تختل أية مكانة تذكر في دائرة الكونية الروائية.

لذلك، قبل أن تتهم أى أحد أو جماعة بالعداوة والاحتقار والكيد لنا، هكذا بإطلاق وخيبة أمل، يجب أن نبدأ في دراسة أسباب فشل الإقبال على الكثير من النصوص العربية المترجمة دراسة ذاتية. فالدوافع، كما سبق القول، لا تلتقى دائما بالوسائل الضرورية، وسنلاحظ، أنشد ربما، أن بعض النصوص موغلة في «المحلية» أو الخصوصية العمياء، وبعضها لا روائية فيه، وبعضها «شكلي» سطحي، وبعضها مفرط في «العالمية»، أى أن جلها لا يضيف شيئا يذكر إلى التجربة الإنسانية ولا يخطر في الذات الكونية، فنفهم ربما لماذا تبقى على هامش اللغات التي تترجم إليها، غير أننا قد نفهم، أو على الأقل نتساءل، عن سر ترجمتها وسر إقبالنا نحن على قراءتها!

غير أن هذا التحليل لا يعفى من تحليل آخر، على مستويات أخرى، بالنسبة إلى بعض النصوص الروائية التي قد تنتمى إلى الذات الكونية. ومن هذه الناحية يمكن الاستعانة بعناصر أخرى قد يكون من أهمها ما يلي:

١ - ليست كل الروايات التي من هذا النوع، وفي كل الشروط والأحوال، قابلة لترجمة والرواج، لأنها تنويعات على أصل معروف قد يهمننا، في الظروف الراهنة، لكنه لا يهم الغرب. إما لأنه حصل فيه نوع من الإشباع لديه وإما لأن شروطا ظرفية توجهه إلى أن يجده في جهات أخرى.

٢ - إن «الراهنية»، أى الوضع الثقافي - السياسي الذى تنتجه الصراعات العربية - الغربية والصراعات الانهوية، كالصراع العربى - الإسرائيلى، لا تسمح لبعض الأعمال أن تجد الرواج والإقبال الذى تستحقه في سوق القراءة الغربية.

إننا هنا أمام ظاهرة كونية تمارس بالأدوات نفسها في كل الفنون وفي كل العلوم، في جميع أقطار المعمورة فإذا رام اليوم أى عربى أن يمارس علما من العلوم، وليكن الرياضيات أو البيولوجيا مثلا، فإنه لا خيار له فى أن يمتلك هذا العلم روحا ومنهجاً، أى فكرا معيناً فى النظر إلى الكون وإجراءات محددة، أى تقنيات، للتعامل مع مادته. وإذا شقنا مثالا أقرب إلى الرواية فليكن علم الاجتماع أو علم النفس، إن علم الاجتماع من أكثر العلوم ارتباطا بالسياسة، لكنه علم لأنه تصور، رؤية خاصة للإنسان، وإجراءات، أى منهج.

كذلك الأمر بالنسبة إلى علم النفس، الذى هو أكثر العلوم إثارة للمقاومة فى مجتمعاتنا، فإن لا أحد بإمكانه أن يبدأ من الصفر، أن ينشئه من لا شيء، فيما يأخذ بروحه وتقنياته، وليطورهما كما يشاء، وإما أنه سيمارس عنما آخر لا علاقة له بعلم النفس. الوضع نفسه بالنسبة إلى السينما أو التشكيل أو المسرح، مثلا، فلا أحد يمكنه أن ينتج فيهما من خارج روح السينما وتقنياتها ولا أحد سيغفر له ضعف معرفته بهما، فقط لأنه مغربى أو جزائرى، بل إن الذين يدعون فى السينما العربية هم الذين يتقنون صنعتها، روحا وتقنيات، هؤلاء هم الذين بإمكانهم، وقد أكدوا ذلك مرارا، أن تنتقى لديهم محلية بالكونية، فالأشكال كالمشاهج ليست مجرد أدوات، إنها رؤية، فكر، والأهم من هذا أنها كونية، لذلك لا تتحقق الكونية فقط من خلال المادة المحلية والوعى بغنى التاريخ الإنسانى على المستوى المحلى، وإنما كذلك، بالضرورة، من خلال كونية التقنيات، تقنيات السرد بالنسبة إلى الرواية، التي هي بدورها وعى وأدوات لا ينفصل أحدهما عن الآخر، أما الذى يرفض كونية هذه التقنيات فلا يختلف عن الذى يمتنع عن تعلم لغة تواصل دولية لأن لغته المحلية التي لا تزال فى أقصى درجات المحلية، تملك، لأنها لغة ولأن لها تاريخا، ما يؤهلها لأن تكون لغة عالمية. تتجاذب الثقافات وتتبادل، مثل اللغات إلى حد ما، لكن لن تقبل لغة الترجمة إلى أخرى دون أساس مشترك، أساس كونى هو عبارة عن ثوابت ثقافية غير قارة تتوفر عليها جميع اللغات. كذلك الأمر، إلى درجة ما، فى العلوم والفنون، روحا وإواليات. لذلك، فإننى لن أستطيع أن أترجم رواية عربية إلى

٣ - يتكون لدى كل طرف مع جيرانه وخصومه وأعدائه نوع من اللاوعي الحضري الاحتزالي يترسخ لديه عبر التاريخ، ولقد حصر لوطن العربي واحتزل بوصفه جزءاً من الشرق، وأدمج شمال إفريقيا في هذا الاحتزال، حصر كل هذا الشرق في استبيانات معروفة الآن منها الحريم والإباحة والحشيش والاستبداد... إلخ، أى في صور مستبظنة، صور متناقضة لأنها تعبر عن حاجات متناقضة، بحيث حددت مسبقاً ما ينقل العرب في الشرق وما لا ينقصه، ولا يمكن أن يوجد في رواية عربية ما ينقص الغرب، من هذا المنطلق، سوى ما سعى إلى خرافة هذا الشرق الحافل بالاستبيانات البدائية، الأمر الذي ورثه عن الرواية الكولونيالية. بعض الروايات التي يكتبها عرب باللغة الأجنبية. ولا شك أن هذه الروايات المكتوبة، بالفرنسية مثلاً، بالنسبة إلى مغرب العرب، تشكل نوعاً من العائق، قد يكون ثالثاً، في وجه الرواية العربية، لأنها تسيء من جهة، بعض الحاجة إلى الأجنبي العربي، ولأنها من جهة أخرى، تركز نموذجاً أوروباً وسامجاً في الوقت نفسه، للرواية التي قد تأتي من الوطن العربي، أى تبنى ذوقاً وأفق انتظام ليس في مصالح كل روايات العربية المترجمة.

٤ - ليس وراء الرواية العربية، مقارنة بأمريكا اللاتينية مثلاً، أية سوق قروية ولا أية سوق للدعاية والإعلام تخلق لها رواجاً كافياً ونقداً يثير إليها الانتباه، كما لا توجد مذابر أو مؤسسات حقيقية تستطيع أن تبرز النماذج الجيدة منها وتستطيع بذلك أن تساعد على فرضها على الذوق العام. وإذا ما قارنا عدد الجوائز والمؤسسات، في بلد كفرنسا مثلاً، وما تخصصه وسائل الإعلام للرواية من حيز، إذا ما قارنا هذا بوضعنا في الوطن العربي بأكمله قد ندرك أنه يصعب على الرواية العربية أن تصل إلى الكونية، وهي على ما عليه على مستوى القومية.

٥ - للمترجمين مصالح ولوسائل التسويق والإعلام مصالح كذلك تفرضها الحياة وطبيعة السوق الثقافية. إن

الدول المتقدمة تباع الاقتصادى بالثقافى، هكذا هي حال فرنسا مثلاً مع الفرنكوفونية. أما مجتمعاتنا، فإنها إما تباع النفط أو تباع السياحة. النفط ليس في حاجة إلى الثقافة لكي يباع ما دام متوفراً وآباراً جارية. أما السياحة فيكفى أن تتصفح المنشورات المخصصة لها، وفي هذا الإطار قد يكون من المفيد أن نقرأ، في الفرنسية مثلاً Le Guide Bleu الذى نشره مجلات Michelin أو Le Guide du Rouard، يكفى أن نلقى نظرة على هذه المصبرعات لنذكر أية ثقافة تحتاجها السياحة، فهي لا تخرج عند أسنينا بـ «استيهام البدائية»، بصفة عامة. ولا شك أن هناك بضائع أخرى تباع في الوطن العربي، لكنها لا تحتاج إلى الرواية، فالرواية حاجة أوروبية تاريخ معروفة، لكن هذه حاجة، وبسبب هذا التاريخ، وكيفما كان وضعها الراهن في عالم، من حيث مستزماتها تاريخية، فليد لا توجد خراج تاريخ، خراج الوضع الثقافى لأمة من الأمم.

٦ - تستلزم الرواية العربية، على العموم، بروح تضالية أو احتجاجية، ونظراً لطبيعة المصبرعات في الجهة الواحدة ولطبيعة التحالفات، ونظراً لتناقض الغرب ذاته وتعددده، ونظراً كذلك لاستمراره، بشكل يدعمه تاريخه ورائته، في تمركزه حول ذاته، فإننا لا ينبغي أن ننظر المعجزات في حصول الرواية العربية على مكانة متميزة في العالم.

٧ - لأقصى من ذلك لا نقسرو على أنفسنا ونصاريها، كم عدد الروايات التي تصدر سنوياً في كل أقطار الوطن العربي مجتمعة، والتي تستحق أن تترجم بالفعل؟ وهل كل الروايات التي أنجزها روائيونا الكبار قابلة للمترجمة ومن الضروري ترجمتها؟ ولتقرب السؤال لتلطيف حذته: كم عدد التابعين حقاً لكل ما يصدر لدينا من روايات؟ وإذا وجد منهم نفر يتسابع بالفعل، فكيف من الروايات التي سيتفق حولها أفراد هذا النفر مجتمعين على أنه ينبغي أن تترجم؟

وظيفة الأدب في نظر تيار «عبر النوعية»

بطرس الحلاق*

الفكر الأدبي المعاصر منذ نشأته الأولى وعبر تحولاته المتعددة، وذلك بصور شتى. فمن الثانية الكلاسيكية العربية التي بعثها الإحيائيون واعتمدها (الأدب شعر ونثر)^(٢)، إلى الفلائية الغربية المفترضة التي أدخلها المقتبسون الأوائل (الأدب إما تمثيلي وإما ملحمي وإما غنائي)^(٣)، إلى موقف أحمد فارس السدياق الذي دأب المقامة والشعر الكلاسيكي متعاليا عليهما ومتوضا أسسهما، وناغش الفن السردى الرومانسى الغربى مستعليا عليه، فكان أول من صاغ - عمليا -^(٤) الإشكال الجديد حول ماهية الجنس الأدبي، وربما كان منطلق المحاولات التجنيسية اللاحقة والمؤطر لها، على صعيد الممارسة كما على صعيد الفكر، بفضل الشكوك التي بذرها فى العقول: فى باب الفن السردى منذ محاولات الأولى فى نهاية القرن التاسع عشر وحتى اكتمال الرواية الواقعية على يدى محفوظ، وفى باب الشعر من خليل المطران الذى كان أول من طرح السؤال حول ماهية الشعر^(٥) وحتى مجلة

يكتر النقاش منذ بضع سنوات وفى مصر بالذات حول قضية التجنيس الأدبي. وقد يكون إدوار الخراط، من خلال مقولته «عبر - النوعية» المنظر الرئيسى لها والداعى إليها بوصفها آية على الحدأة فى الأدب^(٦).

لن هذا الإشكال، المهم فى مقسونه، أكثر منه أهمية فى إحالاته الفكرية والوجودية، أى فى ما يحدده للأدب من وظيفة متميزة منفردة، مما يجعله يلتقى والإشكال الذى أثارته الفترات التأسيسية كافة فى الأدب العالمى، فتكون إذناك خصوصيته فى شموليته التابعة من تربتها الخاصة الفردة لا فى فردتها على وجه الإطلاق.

١ - هذه الفردة، إذن، نسبية، ونسبيتها متأية من عنصرين يدوان لى جليين: الأول أن قضية التجنيس لازمت

نسبياً، وغير الرومانسية الإنجليزية التقنية نوعاً ما. وهذان المعلمان هما: التيار الجبراني - المنفلوطي، على تباعد ما بين المؤلفين، الذي اعتبره تأسيساً على الإطلاق، وتيار مدرسة بيتا الألمانية (حوالي عام ١٨٠٠) التي قوضت مفهوم الأدب القديم وأسست للمفهوم الحديث في الأدب الغربي وفي كل أدب جاره.

١. ٢. أما مدرسة بيتا فآلخصها، بتبسيط شديد، بهذه السمات الرئيسة^(٩):

أ - وظيفة الأدب أنطولوجية. فبعد أن رسم الفيلسوف كانت الحدود المعرفية للعقل، فاصلاً إياه عن النظرة الماورائية، ومقراً بعجز العقل عن «قول الكائن»؛ وبعد أن أظهر الدين (وهو عندهم المسيحية) عدم قدرته عن «قول الوجود»، توجب على الأدب أن يضطلع بهذه المهمة. إلا أن هذه لا تقوم على معرفة واقع موضوعي، باعتبار تقابل الذات والموضوع، فالواقع عندهم لا وجود له بذاته، بل على إنتاج الواقع انطلاقاً من الذات، أي من الأدب.

ب - انطلاقاً من هذا، فالأدب جنس واحد، لا أجناس متعددة كما عند أرسطو أو ما فهم منه، وذلك لأن الأدب يتماهى مع الوجود الذي يرويه «منا فوضويًا، متسقاً في فوضويته» - وهذا الجنس ذاتي، أي يركب الذات ويخلق الموضوع، أي في نهاية المآل يخلق كل ما هو كائن.

ج - ينجم عن ذلك أن هذا الجنس الواحد، كما الملاء الفوضوي، شامل لكل الصيغ والمضامين والأنواع من جهة، ولانتهائي يخلق ذاته من ذاته بالتدمير والاستعادة^(١٠) من جهة ثانية، ولذا فهو من جهة ثالثة مستقل عن اللغة - الأداة الشائعة، ذات الصفة التعبيرية المباشرة.

د - هذا الأدب يشكل الإنسان الكاتب وبكونه، بكل معنى الكلمة بواسطة المرأة. فالمرأة هي الوسيط بين الإنسان وذاته. وتعبير ديني هي الشفيح بين الإنسان وإنسانيته. أما هي فمكتملة أصلاً وبطبيعتها، وهذا ما يبدو بوضوح من خلال روايات التنشئة التي أنتجها هذا التيار، وعلى رأسها روايتا شليجل ونوفاليس^(١١).

هذا الجنس الأدبي الذاتي الواحد عند جماعة بيتا يحل محل الأجناس الأدبية الطبيعية عند اليونان، ويخلق عالماً

«شعر» - وأخيراً في التيار الجبراني المنفلوطي الذي تعاد صياغة مفهومه الآن من خلال تيار عبر النوعية، الذي ترقى إنجازاته الأدبية الأولى إلى فترة اكتمال الرواية الواقعية، التي تصدت لها منذ البدايات، ودون أن تخرج إلى العلن، محاولات بدر الديب والمسددي^(٦).

فكل مرة، إذن، يادر أديب موهوب إلى الكتابة آثار، عملياً وأحياناً نظرياً، التساؤل الأساسي «ما الأدب؟»، فطرح في الوقت نفسه إشكال التجنيس الأدبي.

العنصر الثاني في نسبة هذا الإشكال المعاصر، أراه في أن هذه المحاولات نفسها برزت في الآداب الغربية في فتراتها المفصلية، على الأقل، مستعيدة كل مرة الطرح نفسه للأجناس الأدبية، معدلة إياه بالتر والإضافة والتفصيل، ابتداء من هوراس اللاتيني إلى ميلستون الإنجليزي (توفي عام ١٦٧٤) إلى الرومانسيين الألمان (على مفرق القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) إلى هيجل وفيكثور هوجو (في القرن التاسع عشر) إلى جويس (في القرن العشرين). والمثير في التحديدات الأوروبية هذه أنها تحيل إلى موقف أرسطي متوهم، لا علاقة له بما وضعه أرسطو، كما أثبت ذلك جيرار جينيت^(٧) «وأنها في نهاية المطاف ليست إلا إسقاطات لحاجات العصر على فكر المعلم الأول.

فقدم قضية التجنيس في الأدب العربي الحديث، كما في الأدب العالمي، ينزع الفرادة عن مقولة «عبرية» الجنس الروائي المطروحة حالياً، لا سيما بعد أن أتى فريدريك شليجل منذ قرنين بتحديد للرواية - والشعر عنده يدخل في باب الرواية - لا يزال ساري المفعول كما يبدو:

إن الرواية لا تزال في صيرورة وماهيتها الذاتية تقتضي أن تبقى أبداً في صيرورة دون أن تصبح يوماً^(٨).

فإذا كانت هناك فرادة، ففي الملابس الوجودية بل الماورائية التي تكتنف هذا السؤال وتتمله في السياق الفكري العربي الراهن.

- ٢ -

هذا السياق له عندي معلمان رئيسيان، يندرجان في مايسمى الرومانسية الأم، وهي غير الرومانسية الفرنسية المتورة

روايتي شليجل ونوفاليس، تدخل الإنسان إلى المعنى. وإن كانت كتابات المنفلوطي أكثر حياء وسذاجة في هذا المجال، إلا أنها تخيل، إذا ما نزعنا عنها رومانيتها وفجاعتها، إلى دور الحب، أي المرأة، الرئيسى في تكوين الإنسان.

د - وتوزيعا لذلك كله، فالأدب عندهما نبوءة، ليس بالمعنى الدينى المبسط على الإطلاق، بل بمعنى العلم والتأسيس لعالم جديد مغاير مبنى على تفتق الذات من خلال مفهوم الحب. وهذا ما يفسر استبطانها الواضح للكتب السماوية لا، كما يعتد غالبا، اندراجها فيها أو تقليدهما لها؛ أى أن الأدب فى النهاية يحل محل الفكر - العقل ومحل الدين فى قول الكائن وخلق الوجود. وعلى هذا يجب أن نحمل نبرة جبران الوعظية وكذلك قول المنفلوطي، وهو الأزهرى: «إنما الدين حسنة من حسنات الأدب»، أو «سلطان الوجدان ولا سلطان الأديان».

وأخيرا، كما نظرت مدرسة يننا إلى قديم الغربيين، اليونان، معلما للتجاوز استبدت به رؤية أخرى تؤسس لعالم جديد، كذلك نظر جبران إلى قديم الساميين، أى الكتاب مقدس بعنديه القديم والجديد، والقرآن الكريم، معلما للتجاوز، لا للتقليد. فخلقت عالما آخر، قد يكون صوفيا، ولكنه على كل حال غير دينى بالمعنى الشائع.

٣ - الإشكال المعاصر

ألاحظ أن ما يشبه هذا الإشكال هو الذى يحتل الساحة النظرية الأدبية فى موضوع التجنيس الأدبى، منطلقا من حدى، الثنائية التقليدية فى الأدب العربى ومن مكانين جغرافيين مختلفين. فالكتابات المصرية تنطلق من الشر - الرواية - لتستبطن الشعر، بينما هناك تيار آخر يمثلته أنسى الحاج فى لبنان ينطلق من الشعر ليستبطن الشر عبر ما سماه، فى مقدمة ديوانه (لن) الصادر عام ١٩٦٠، «قصيدة الشر». ولكن التيارين يلتقيان عند الملامح نفسها، وهى تخيل إلى ما سبق عرضه فى كثير من الوجوه، أذكر أهمها:

أ - لا تمييز حاسما بين الشر والشعر، فالجنس الأدبى كل يتقاطع فيه المنحيان بتعدد أشكالهما، فالشعر عند أنسى الحاج قد ينكسر عموده وتراجع غنائيته ويصبح سرديا، ولكنه يبقى شعرا بفضل رؤيته وبنيته وقصده. والسرد عنده، كما

جديدا وإنسانا جديدا، لأن الذات فيه تمتص الموضوع الكائن، عكسا للأجناس اليونانية القديمة حيث كانت الذات تنمهى مع الموضوع بل تذوب فيه بسبب الانساق الكلى بين الإنسان والطبيعة. فهو إذن بدء جديد من منظر آخر، لما أوجده اليونان ثم قضت عليه المسيحية والعقلانية وانعدم معا.

٢ - ٢ - من الخبير أننا نجد كثيرا من هذه الملامح فى النظرة الأدبية عند جبران والمنفلوطي (وهذا ما أسميه الموقف الجبرائى - المنفلوطى، وأعلم أن فى الجمع بينهما ما يثير الاستغراب لدى الكثيرين، فالمفارقة عندى فى تشابههما رغم تباینهما الهائل فى الثقافة والمشرّب). ولهذا السبب أعتبر موقفهما تأسيسيا فى الأدب العربى، قبل التيار الواقعى وأكثر منه بأضعاف، مع أن هذا التيار فرض نفسه، ابتداء من (زينب)، على النقد العربى، وكأنه الأصل. من هذه الملامح:

أ - كلاهما رفض الثنائية العربية القديمة فى الجنس الأدبى (شعر/ نثر) والثنائية الغربية الكلاسيكية (منحى/ تمثيلية/ غنائى). وقالوا بوحداية الجنس الأدبى الذى أسمياه «شعرا»، فالأديب عندهما هو الشاعر وأديبها، ومعظمه فى باب النثر، عمل شعري^(١٢).

ب - وكلاهما منح الأدب استقلالية شبه كاملة عن الحياة، إذ إنه يحل محل الحياة ويعبر عنها بل يكونها. فالشاعر عند جبران يأتى من الروح الكلية ويعود إليها بعد أن ينتقى الحقيقة بين البشر ويعلم لهم عن سر إنسانيتهم، ولا ينتزى بأى من مواصفات اللغة أو المجتمع. والأدب عند المنفلوطى (وذلك واضح كل الوضوح فى مقدمته للنظرات) يقبل الواقع، ويجعل من الإنسان إنسانا، إذ يهديه إلى نفسه ثم يفضح أدمه هذا الكون المبكى من فرط شقائه، فيجعل منه أدبيا «يفضى» بحزنه معبرا عن شقاء العالم. فالأدب ينتج للأدب ولا يكاد يماس الواقع إلا لماما.

ج - وكلاهما وضع المرأة حجر أساس ليس فقط للأدب بل للإنسان نفسه، فهى وسيطته إلى نفسه وشفيعته أمامها. ويبدو ذلك بجلاء فى رواية (الأجنحة المتكسرة) التى، قبل أن تكون نقضا للإقطاعيتين الدينية والسياسية - وهو نقض ساذج إذا ما قورن بما عاصره وسبقه من كتابات^(١٣) - هى أولا رواية تنشئة، محورها المرأة والحب، على منوال

الأدب عنده يؤسس، وإن من بعيد وبتشاؤم مطبق، لعالم جديد يكون الحب جوهره.

هكذا، يبدو أن أهمية التساؤل الخراطى حول مقولة عبر النوعية لا تكمن في فرداته، بما أنه وريث تقليد عريق أكاد أقول عراقية الأدب، بل في أنه يتابع، لصالح عصرنا الراهن وأدبنا، سلسلة طويلة من التساؤلات الشبيهة في الأدب العالمي، ويستكمل ما بدأه عصر النهضة مستعيدا في سياق معاصر المنظر التأسيسي الجبرائلي - المنفلوطي. خصوصيته، التي هي أيضا خصوصية هذا المنظر، أنه اكتشف من موقعنا العربي لخاص ما اكتشفته آداب أخرى من مواقعها الخاصة أيضا، فالشمولية لا تأتي إلا من باب الخصوصية.

يشير هذا التساؤل إلى حالة فنية أدبية وأخرى إنسانية. ففنيا تشير «عبر النوعية» إلى انقطعية الحاسمة التي بلغها الأدب لعربي المعاصر في علاقته مع الأدب القديم والإحيائي وقطاع بأكمه من الأدب الحديث. ينتهي عصر الفراهيدي ويفقد الشعر آخر مواقعه المميزة له في تراثنا ليشتع في النشر ويعيد تشكيله. تحتتم معركة النثر والشعر ونخرج من الثنائية القديمة. طبعاً، لا يعني هذا القول على الإطلاق أن الشعر انقضى زمنه. بل يعني، من جهة، أن الشعر قد وجد له أماكن أخرى يأوي إليها، وأنه، من جهة أخرى، اعتق نهائياً من رتبة العروض والمقاييس الجنسية القديمة. كما أنه لا ينعي كل نمط سردي لا يدخل في باب «عبر النوعية»، كما يصفه إدوار الخراط وقبله أنسى الحاج على طريقته، فأنماط سردية كثيرة باقية أو ستظهر، إذ إنه حتى حركة بينا على هيجانها المحتدم وقدراتها الفكرية الهائلة (فأصحاب بينا ليسوا فقط أدباء، بل كانوا أولاً فلاسفة من الطراز الرفيع)، لم تكتسح الحيز الأدبي، وإن هزته هزا عنيفاً جعلت عملاقه جوته يشك في نفسه - حسب تعبير بلانشو - بل أدخلت فيه قضيعة تاريخية لا رجوع عنها، واستمر الأدب بأنماطه المختلفة على شكل آخر. إن هذا القول يشير بالأحرى إلى أن نظرية الأدب الموضوعي الذي تجلّى في سرد الرواية الواقعية قد أصبح إشكالياً، وأن الأدب النثري في نموذجها المتألق حتى السبعينيات قد انحصر. الأدب يدخل مرحلة مخاض جديد.

عند الخراط، قد يتجاوز قوانينه التقليدية وينبني على الأنا ويتم بالرواية الشعرية وحتى بالإيقاع الشعري، ويبقى سرداً. والغريب أن هذا التنازع سمي «عبر نوعي»، وهي التسمية نفسها التي أطلقت على نتاج بينا.

ب - هناك فسحة كبيرة بين الأدب والواقع. فالأول ليس صورة عن الثاني بل لا يمكن توصله مباشرة لتغيير الواقع، كما يرى ذلك الأدب الملتزم أو «الأدب العضوي» على طريقة جرامسني مثلاً، وإن كان له وظيفة تكوينية إنشائية. فللأدب استقلاليته الناجزة وإن كانت غير مطلقة.

ج - للأدب وظيفة تفسيرية وتكوينية للإنسان والكون، ويعبر عن موقف آخر جديد ويسعى إلى إنجازه في تأسيس عالم مختلف. فحين يقول أنسى الحاج: «ما يسمونه الأزمنة الحديثة هو انفصال عن زمن العافية والانسجام... الشاعر الحر هو النبي العراف وإله... إنه انتفاضة فنية ووجدانية معاً أو، إذا صح، فيزيكية وميتافيزيكية» (مقدمة «لن»). يرجع صده قول إدوار الخراط عن الحب عند بدر الديب إنه «أساساً حب ميتافيزيقي وقيمي ومعرفي في وقت معاً، أي ما يمت بأوثق صلة إلى قضايا الأونتولوجيا والإكسولوجيا والإبستمولوجيا معاً» (الكتابة عبر النوعية، ص ٣١). فوظيفة الأدب عندهما تخرج محل الفلسفة - إن كان هناك فلسفة في الفكر العربي المعاصر - ومحل الدين الذي في وضعه الحالي لا يفنى بالغرض. فالأدب هو الكاشف لإنسانية الإنسان دون الفلسفة والدين.

د - وفي هذا السياق، تبرز المرأة السبيل الوحيد لإنجاز هذه الوظيفة. وتبقى هنا أيضاً الوسيطة بين الإنسان ونفسه، أو كما قال أنسى الحاج في مقابلة إذاعية مؤخراً إنها من يهيئ الرجل ليكتشف أحمل ما فيه ويتماهي معه. وما المرأة عند الخراط، عبر تحولاتها ورموزها المتعددة، إلا هذا الوسيط، وكذا الأمر عند بدر الديب وإن قاله بكثير من التخفر.

فإن كان ضموح أصحاب بينا أن يجترحوا لعصرهم الإشكالي ما اجتزره اليونان في زمنهم، وإن كان حلم المنفلوطي، خاصة جبران، أن يستعيد في سفر جديد كتابة الأسفار المقدسة عن الأديان السماوية الثلاثة، فإن التيار الحديث يبدو مفتقراً مرجعية من هذا الطراز بكاملها، إلا أن

الإجابة عن الوجود، وجودنا، وعن سعادتنا كأفراد. وقد يبقى هذا الأدب كذلك حتى ندخل فعلا التاريخ من جديد من باب الإنتاج والحرية والاجتهاد والتفتق الإنساني والجماعي. وعندها قد نفتقد مثل هذا الأدب، قد يعود كتابنا إلى الدين والعقلانية كما عاد شليجل، مؤسس مدرسة يينا، إلى الكاثوليكية، وكما غاب جبران في صوفية غائمة ابتداء من (النبي)، ولكننا نكون قد كسبنا على الأقل موقعا آخر.

أما على المستوى الإنساني العام، فإن لعبع النوعية دلالات ذات أهمية قصوى. فكأن الأدب يصبح. عند أهم كتابنا وأثرهم - هذا إن صح توصيفنا لهذا التيار - طريقنا الوحيد للحياة، مفتاحنا المتبقى للمعنى، الضمانة المتبقية لوجودنا كأفراد أحياء وكأمة حية، في هذه الفترة من تاريخنا، بعد كل هذه الهزائم التي منينا بها. فلا سياسة ولا فلسفة ولا اجتماعا فصيحا ولا ديناً هادياً لإنسان العصر في ما يواجهه من تحديات هائلة، بالأدب وحده تبدو منوطة مهمة

هوامش:

٨ - التعبير الفرنسي وقد اقتبسته من المرجع الأول المذكور أدناه في (٩)، ص ١١٢ هو:

"Le roman est encore en devenir, et c'est son essence propre de ne pouvoir qu' éternellement devenir et jamais s'accomplir"

٩ - أعتمد في هذا التخصيص على كتابين فرنسيين هما:

1 - Ph Lacoue - Labarthe et J-1 Nancy : Ly'absolu litteraire Seuil, Paris, 1978.

2 - Jean - Marie Schaffer La naissance de la littérature, la théorie esthétique du romantisme allemand Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1983.

١٠ - ووسيلهما السحرية، L'ironie وشكلهما الأدبي الأمثل هو ما يسمونه Witz وأحياناً Fragement انظر المرجعين السابقين.

١١ - رواية F.Schlogel بعنوان لوساند L.ucinde ، ورواية Novalis بعنوان هنري ده أفتردنجنين Hénri d'Ofterdingen ، وقد صدرتا في الأعوام الأخيرة من القرن الثامن عشر.

١٢ - من المفارقات الدالة أن الشعراء العرب المعاصرين الذين اعترفوا بدينهم لجبران تأثروا بما يسمى كتاباته الثرية لا بشعره.

١٣ - يمكن أن يذكر في هذا المجال، على سبيل المثال لا الحصر، كتابات فرح أنطون وشيلي وعبدالرحمن الكواكبي.

١ - خاصة من خلال كتابه الكتابة عبر النوعية دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤، وهو يرصد هذا التيار من خلال كتاب كثيرين. منهم: بدر الدين، يحيى الطاهر عبدالله، اعتدال عثمان، منتصر القفاش ونبيل نعموم.

٢ - هكذا احتفظوا علمين برزا في كلا الجنسين، هما المثني ونهضاني، وعارضوهما وقلدوهما ما طاب لهم. فقل أن قام أديب ذو شأن لم يضع تقدمات وأحيانا لم ينظم الشعر على طريقة المثني وإن لم يبلغ أحدهم في ذلك شأن ناصيف البازجي.

٣ - يعبر عن ذلك نظريا سليمان البستاني في مقدمته لترجمة الإلياذة التي وضعها شعراء وعلميا ما قام به المراثي وسليم البستاني ومن تبعهما من اقتبس للجنس الروائي، ومارون انقشاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنوع ومن تبعهم في مجال المسرح.

٤ - يبقى مؤلفه الساق على الساق في ما هو الفارقاق الصادر في باريس عام ١٨١٥، معلما أساسيا لم يزل بعد ما يستحقه من التحليل على المستوى الأدبي.

٥ - من خلال محنة المجلة المصرية المؤسدة عام ١٩٠٠ ومن خلال مقدمة ديوانه الصادر عام ١٩٠٨.

٦ - بحر الدبيب أنف كتاب حرف الـ وح عام ١٩٤٨ ولم ينشره إلا عام ١٩٨٥ والثاني وضع حدث أبوهريرة قال... عام ١٩٤٦ (؟) ونشره عام ١٩٧٩.

٧ - راجع: Gérard Genette: "Introduction a L'architexte" وهو فصل من كتاب بعنوان Théories des Genres صدر عن دار Seuil في باريس، عام ١٩٨٦.

هل لدينا رواية تاريخية؟

عبد الفتاح الحجرى*

١- من الخصوصية إلى الخاصة:

من الصعب في دراسة متواضعة كهاته، الإحاطة بمختلف القضايا والإشكالات التي يطرحها «تصور الرواية التاريخية» في أدبنا العربي الحديث والمعاصر. بل إن الإحاطة بمختلف الأسئلة المتصلة بالرواية العربية عموماً، تتنوع وتعدد بحسب مقتضيات النظرية والتعبيرية التي تخصص سؤال الكتابة وإنجازاته التخيلية، وهذا ما يجعل، دوماً، أسئلة الرواية متجددة باستمرار، ليبقى النثر الروائي « بكل تأكيد، إسهاماً معرفياً وثقافياً مخصصاً للرغائب والأحلام والذوات.

والظاهر، تبعاً لهذا المعنى، أن الحديث عن «خصوصية الرواية العربية» يظل شديد الارتباط بالمنحى العام للإسهام المعرفي والفكري لما نسميه بسؤال الكتابة التخيلية، ولا شك أن بحث مظاهر هذه الخصوصية يكتسى (الآن) أهمية أولية،

* كنية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء.

وهو بحث ينبغي التفكير في قصاياه وظواهره خارج معايير «التقويم» أو «التشمين»، لأن كل سؤال نقدي مطب في تحديده لتجليات «الخصوصية الروائية العربية» بالنظر إلى سؤال الكتابة: ماذا نبغى من كتابة الرواية؟ وماذا نتوخى من قراءتها؟ وهذا ما يجعل تحليل «الخصوصية الروائية العربية» لا يقف عند الحدود الدالة على اعتبار سؤال الكتابة ذا إحالة «تقنية» بحتة، لأن كل خصوصية في هذه الحالة محكوم عليها أن تكون «نسبية»، بل إنه اعتبار يدرج سؤال الكتابة ضمن مقولات التخيل، والنص، والمرجع، والإدراك، وغيرها من المقولات المتصلة أساساً بتصور الأدب وفهمنا الخاص لهذا التصور. من هذه الزاوية، أفهم خصوصية الرواية العربية. ولعل أي تقدير لتحديد تلك الخصوصية سيظل تصورات مجردة وعامة ما لم يقارب الإنجازات الروائية العربية وتحققاتها النصية. يقودني هذا التحديد إلى القول: إنه من الممكن فهم «خصوصية» الرواية العربية انطلاقاً من «خاصياتها» النصية،

يقود الباحث نحو إعادة التفكير فى إشكال كبير يخص علاقة الأدب بالتاريخ، وهو تفكير لا يعنينا تفصيل أو تقييم أهدافه فى هذا الحيز من دراستنا. فى مقابل ذلك، يهمنا أن نطرح بهذا الخصوص بعض الأسئلة لا لغاية إيجاد تعريف للرواية التاريخية، بل بهدف الإسهام فى تعميق سؤال الكتابة وتخصيص الخطاب:

هل الرواية التاريخية هى التى تعتمد الحدث التاريخى مرجعية للحدث الروائى؟ وتكون لدينا، فى هذه الحالة، مرجعيتان: مرجعية حقيقية متصلة بالحدث التاريخى، ومرجعية تخيلية مقترنة بالحدث الروائى؟ هذه مسلمة أولية نقود إلى سؤال آخر لعله أكثر أهمية:

كيف يشتغل الحدث التاريخى ضمن الحدث الروائى؟ أى كيف يشتغل الحقيقى ضمن التخيلى؟ هذه مسألة ثانية تنتقل بنا من «تسمية المرجع» إلى البحث فى «طرائق اشتغاله»، مهما اتفقنا أو اختلفنا حول التقديرات الموازية التى بالإمكان منحها لمفاهيم الحقيقى أو التخيلى. من هذا المنظور، نستطيع تقديم هذا التمييز المتعلق بزاوية النظر التى يمكن أن نقرأ فى ضوئها إخراج النص للحدث التاريخى، وهو تمييز نعتقد أنه يساهم فى تجاوز الجدل حول الرواية التاريخية، على الأقل حسبما افترضناه فيما سلف من فقرات: فهل ثمة - على امتداد تاريخ الرواية العربية - مؤشرات دالة ومرجحة لبحث سؤال علاقة الرواية بالتاريخ؟ قد يبدو سؤال العلاقة مدخلا من بين مداخل أخرى ممكنة لتدقيق الخاصية النصية: هل توفر بعض الروايات على «أحداث تاريخية» يكفى للقول بأنها «روايات تاريخية»؟ ثم، أليست كل الروايات، بمعنى من المعانى، روايات تاريخية لمجرد أنها تتكلم عن حيوات وذوات فى أزمنة وأمكنة مفترضة، «مؤرخة» لمصائرهم وإدراكها للقيم والعلاقات؟ لعل ما يمنح لهذا الفهم راهنيته تمييز وظيفى نسجله بين «التاريخ» و«التاريخى»: يكاد التاريخ يكون منظومة من الأحداث والتمثيلات لواقع قائم، متجه نحو الماضى، فى حين يكاد التاريخى يكون أيضا منظومة من الأحداث والتمثيلات لواقع ممكن، متجه نحو المستقبل. وهذا، فى ظنى، ما يجعل المسافة بين الواقع القائم والواقع الممكن تماثل المسافة التى يختزلها

والابتعاد قليلا عن جاهزية المصطلحات النقدية وتطبيقاتها الجافة، التى غالبا ما تفرغ تلك الخاصية من محتوياتها وهويتها.

٢- عن تصورات اشتغال الرواية التاريخية:

إذا سلمنا بأولوية الاعتبار السالفة، فإننا نجد فى منطلقاتها العامة ما يوفر لنا إمكان حصر موضوع هذه الدراسة فى بحث التصورات الموازية لاشتغال الرواية التاريخية فى ضوء المسار العام للرواية العربية، والتمثيل عليها بما نراه مناسب توضيحا للإشكال المركزى لهذه الدراسة: هل لدينا رواية تاريخية؟ إن بحثنا من هذا القبيل يستدعى منا، لكى تكون نتائجه منسجمة مع الفرضية الموضوعية للبحث، تقديم الملاحظات التالية:

١- لا تسعى هذه الدراسة إلى تقديم بحث متكامل حول الرواية التاريخية العربية، أو الوقوف عند مختلف إسهاماتها وتعيين لحظات تشكلها أو نضجها عبر التقيد بمختلف المراحل التاريخية لظهور هذا النمط من الكتابة.

٢- غية الدراسة تصور بعض تجليات الخصوصية أو الخاصية النصية للرواية التاريخية، انطلاقا من لحظات بوصفها نماذج مختارة لاختبار الفرضية.

٣- لأجل ذلك، فإن أى تصور نظرى استوحته الدراسة، فإنها تضعه موضع مساواة، وتجعله رديفا لسؤال موجه، أكثر مما تعتبره مسلمة جاهزة.

٤- لا تلغى هذه الدراسة من حسبها أهمية وقيمة التعاريف المتصلة، وتحديد، بالمنظورات العامة «للرواية» و«التاريخ». لأنها تعتقد أن الوقوف عند التعاريف من شأنه أن يقودنا نحو تصورات وضولوجية نحن مطالبون بتجاوزها، فلن يكون منهما اقتراح تعاريف للرواية التاريخية، بل إن الانتقال من «التصور» إلى «الإيجاز» سيكون معينا للدراسة على تدقيق اختيارات الكتابة وإيجازاتها النصية المؤسسة لمفهوم الأدب إجمالا.

٣- الرواية والتاريخ، أم الرواية التاريخية؟

قلت سابقا، إن الاعتماد على التعاريف المخصصة لكل إسناد نظرى يبحث فى علاقة الرواية بالتاريخ، من شأنه أن

سؤال الكتابة بين الحقيقة والاحتمال، مما قد يدعو إلى تقديم فرضية نقود إلى القول بأنه ليست هناك أحداث، ولكن فقط خطابات حول الأحداث. وعليه، ليست هناك حقيقة للعالم، ولكن فقط «تأويلات للعالم»^(١).

٤- نصية الرواية التاريخية

من المؤكد، أن ثمة جملة من الخلاصات بمقدورنا الآن تدقيقها، علما أن خصوصية الرواية التاريخية العربية لا تلفت النظر إلا من زاوية خاصيتها النصية، وهذا هو الإشكال الذي نود أن نبحت في ضوئه تلك الخاصية بعيدا عن أى طرح مختزل لعلاقة الرواية بالتاريخ، والاهتمام، بدل ذلك، بتجليات التاريخي، التي لا تلتفي، كما قد نتوهم، التاريخ بوصفه معطى حضاريا:

لماذا يلجأ الروائي العربي إلى التاريخ، ومتى يلجأ إليه؟

سؤال مركب يهمننا أن نقدم من خلاله بعض الإضافات التي تمكننا من الانتقال إلى سياقات تحليلية أخرى، نستهلها بما يلي:

١- نفترض الخصوصية، حين يلجأ الروائي إلى التاريخ، أنه في كل مرة يوجد هناك نموذج نصي محدد، لأن سؤال الكتابة يفترض تقديرا معينا لتصور الأدب لدى هذا الروائي أو ذاك، وفي هذه الفترة الزمنية أو تلك. وبهذا الافتراض لا تساعد الخصوصية إلا على صياغة قواعد مهيمنة تجعل سؤال الكتابة خاضعا لمعيار التكرارية والاحترار.

٢- نفترض الخاصية النصية للتاريخي وعيا لدى الروائي كلما تكونت لديه فكرة الالتجاء إلى التاريخ، وعلى هذا النحو، يصبح التاريخي إمكانا لتوسيع أفق الكتابة خارج اعتبار النموذج وتصنيفاته الثابتة.

٥- اقتراح وتصور:

لكي يتسنى لنا اختبار ما سلف من فرضيات وإدراجها ضمن إشكال نقدي عام لسؤال الكتابة الروائية العربية، نورد هذا الاقتراح والتصور لتدقيق بعض السياقات الثقافية والفكرية لإمكانات اشتغال التاريخي في الرواية العربية، وطبيعة الأشكال التخيلية التي تنقصدها الحكاية، مما يعني أن التماريني يصبح مكونا روائيا قادرا على التشخيص

والاستنطاق، خارج الافتراضات المسبقة التي (قد) تستدعيها إمكانات الكتابة والقراءة على حد سواء. من هذه الزاوية، يبقى التساؤل: «ما الرواية التي بالإمكان وصفها بالتاريخية؟» قائما ومبررا. ولذلك، تأتي قيمة هذا التساؤل من إثارة الانتباه لما يمكن أن تدعوه هنا بـ «حدود إخراج النص»، وهي حدود متصلة بخصوصية الكتابة عموما وتعريف وظائفها بحسب ما يميز اشتغال المرجع وتسمية وقائعه المسروقة: ما الرواية التي بالإمكان وصفها بالرواية التاريخية؟ أفترض، مرة أخرى، أن هذا التساؤل يتيح للباحث تأمل موضوعه من زاوية محددة تنتسب إلى ما عبرنا عنه بحضور الخاصية التاريخية بوصفها مكونا روائيا، وهي، في بعض جوانبها، خاصية في «بناء الشكل» وخاصية «أجناسية». يبدو هذا البعد المتصل بالبناء مهما، لأننا في الرواية التاريخية نجد أنفسنا أمام «نص معطى» و «نص مبني» يوحد بينهما موضوع ووجهة نظر، وإحالة. والخلاصة: أن التعامل مع التاريخ من حيث هو مكون روائي لا يعنى اعتماد التاريخ بديلا للتخييل، وكأن الرواية التاريخية بتكامل مستويات البناء والتجنس، لا تكمن في ضبيعة الأحداث التي تعرض لها، بل في الطريقة التي تقدمها بها، وهذا ما يتيح لنا التعامل مع الرواية التاريخية وإعادة التفكير في جوانبها المفردة. ولأن تحديد المفهوم المتعلق بالرواية التاريخية يبقى ملتبسا، فإن إيجاد المعايير للانتقال من التاريخ إلى الرواية لا يمكن أن يتم إلا عبر وساطة التشخيص. على أن التمييز في الرواية التاريخية، بين «الرواية» و «التاريخ» يبقى مقترنا بجملة من الفرضيات الضابطة لسؤال الكتابة، كما أنه تمييز يمتلك فرضية كلية تخص جنس التعبير وأنماضه النصية والخطائية، أى يخص صيغه التخيلية كما توفرها المادة التاريخية التي يمكن تحصيلها من كتب التاريخ. ولعل التمييز بين الرواية والتاريخ يحول منطق الكتابة من مظهر (التقاطع) إلى مظهر (التجاوز)، وهذا ما يجعل الرواية التاريخية مملكة لخطاب يعتمد تجربة التخييل، وقيم - رغم ذلك - علاقة يريدها حقيقية مع التاريخ، فيغدو موضوع التخييل هو التاريخ، أى التاريخ الممتلك لموضوع، لمراجع، ولواقع محدد^(٢). بهذا الأفق، تقتضى كل رواية تاريخية وجود واقع تاريخي كامن وراء إنتاج «تخيلية» هذه الرواية

إيجاد التماثلات بين الوقائع كما هي موجودة داخل النص، وكما هي متحققة في العالم الخارجي، ونعلم الآن أن هذه الصعوبة، شكلت ضمن النظرية الأدبية العديد من المباحث المتنوعة والمتعددة المقاصد والغايات، إلا أنها تكاد تلتقى عند إشكال مركزي موحد: الأدب والواقع^(٦).

يبقى هذا الإشكال العام، في تقديرى، قائما تستدعيه الطبيعة الإبداعية للنص الأدبي، وفي انتظار أن نصل يوما إلى توضيح باقى معايير الذاتية والموضوعية، نقترح أن ننظر - فى هذه الدراسة - إلى زاوية محددة نعتقد أن لها صلة قوية بموضوع بحثنا حول الرواية التاريخية العربية، ونخص: القصصية والإدراك، قصصية المؤلف وإدراك القارئ، ومن خلالهما يتجلى سؤال أولى: هل يكون التاريخ هو النص المرجعى للنص الروائى، وكيف يكون ذلك؟

ثمة العديد من الاقتراحات النظرية التى تساعد على تخصيص طبيعة العلاقة المرجعية بين الرواية والتاريخ، وهى علاقة يتم فى ضوئها تمثيل السمة السردية^(٧) للكتابة الروائية وأو التاريخية، وتدقيق مجال الاشتغال والتفاعل وتنويع البؤرة السردية: الشخصية، الزمن، الفضاء... إلخ. ولذلك، لا ترتبط الرواية بالتاريخ لتعيد التعبير عما قاله التاريخ «بلغة أخرى»، بل قد ترتبط الرواية بالتاريخ للتعبير عما لا يقوله التاريخ. إن الرواية العربية، وهى تعيد استثمار التاريخ فى إنتاجها للدلالة الروائية، تقدم توظيفات مختلفة فى الفهم والقصد، لأنها تختار كيفية محددة فى القول والتركيب وإنتاج التخييل، ولأنها تعبر أيضا عن الحاجة إلى الرواية، والحاجة لأن تكون تاريخية كذلك.

٧- لحظات أساسية:

بالعودة إلى إعادة تأمل بعض الأشكال التعبيرية العربية الكلاسيكية، سنلاحظ الحضور الجلى لهذا الملمح التاريخي فى الكتابة وتوليد الأشكال: كتب التراجم والطبقات، كتب الأخبار والأنساب، الرحلات... إلخ. كان التاريخ فى هذه الأشكال، وغيرها، يعنى تصور الكائن فى الوجود والانتساب إلى عالم متحقق بالفعل، أى أن مادة التأليف لا تقصى المرجع وإحالاته التعيينية. بهذا الاختيار، فإن الاقتراب من

«تاريخيتها» أيضا، فما راهنت عليه نظرية الرواية التاريخية هو، أولا وقبل كل شئ، بحث وتعريف لاستطبيق الماضى^(٨).

وببقى، مع ذلك، تقدير المصدر وقصده ومعياره أساسيا لضبط سجل النص وتمثل مجال تحقيقاته تبعا لوظيفة الكتابة وضيعة البنية السردية الراصدة للوقائع والأحداث بين «النص» من جهة، و«ما قبل النص» من جهة ثانية. وإذا كنا نعلم أن مقولة «ما قبل النص» حدسية وجزئية، فإن تسمية بعض استعمالاتها بغاية ضبط اشتغال التاريخ فى الرواية تساعد على تبين الوظيفة التشخيصية للسرد الروائى وبحث دائرة المحاكاة كما يجليها فضاء النص^(٩)، وهى دائرة تفيد عموما أن القول بأن النص الأدبي يحيل على واقع ما، وبأن هذا الواقع يمثل مرجعه، يعنى أننا نقيم علاقة الصدق بينهما. ها هنا، يظهر تقابل بين المناطق، بما هم مختصون فى طرح قضايا الصدق، والمنظرين الأوائل للرواية. فقد ألف هؤلاء مقابلة علم التاريخ بالرواية، وبمختلف الأجناس الأدبية، للقول إذا كان على الأول أن يكون دائما حقيقيا، فإن الثانية بإمكانها أن تكون مزيفة. فقد كتب «بيير دانيال هويت» فى بحثه حول أصل الروايات، أن الروايات «بإمكانها أن تكون مزيفة كلية». من هنا، لم يبق هناك إلا خطوة واحدة لإدراك التشابه بين الروايات والأكاذيب والكلام المخلوق، و«هويت» نفسه، نسب أصل الرواية إلى العرب الذين اعتبرهم جنسا موهوبا فى الكذب^(١٠).

٦- أسئلة الكتابة:

نستطيع القول إننا يمكننا اقتراح فهم اشتغال التاريخ فى الرواية من زاوية سؤال الكتابة. بيد أن هذا الفهم يظل نظريا ممكنا، إلا أنه عند التطبيق يواجه العديد من الأسئلة الموازية التى تفترضها تصورات النص على مستوى إمكان إقامة تمييز بين النص الأدبي وغير الأدبي.

يضاف إلى ذلك اختلاف إمكانات التأويل ذاتها، وهذه فرضية تتأكد صحتها كلما افترضنا أنه ما من كتابة إلا وتقبل بوجود تأثير للحقيقة التاريخية على إسنادات العوالم الدالة. ورغم ذلك، يبقى أمام كل تحليل مهما كان محايا صعوبة أخرى لا يمكن إنكارها أو تفاديها، وهى صعوبة

وتبعه فى ذلك آخرون. وفى هذا المجال، فإن زيدان ينتمى إلى المدرسة الفرنسية المتمثلة فى شخصى «دوما» الأب والابن، فالتحرّك فى مؤلفاته تتطور بشكل طبيعى دون أى تدخل للخوارق^(١٠). معنى ذلك أن الخطاب الروائى لدى زيدان يتسم بعدة مقدمات عامة:

١- إنه خطاب روائى يستند إلى (تاريخ الإسلام) فى تشكيل عوالم الحكاية وعبر استثمار معارف تضعنا أمام «روايات تاريخ الإسلام».

٢- هو أيضا خطاب يستند على تأطير المادة الحكائية والتاريخية حين يرصد بنيتها المرجعية حسب قاعدة استدلالية شارحة تجعل، مثلا، رواية (فتاة غسان):

تشرح حال الإسلام فى أول ظهوره إلى فتوح العراق والشام، مع بسط عادات العرب فى جاهليتهم وأوّل إسلامهم، ووصف أخلاقهم وأزيائهم وسائر أحوالهم.

٣- إنه خطاب روائى يعرف أبطاله ويقدمهم ونفسا «لوظيفتهم» التاريخية فى الانتساب والمهمة.

٤- إنه خطاب يقوم على عدة تبيينات محورية يمكن اعتبارها «مدخلا» مؤصرا لما ستعرفه الرواية الآتية بخصوص: أصل ملوك غسان، وصف العالم قبيل الإسلام، ذكر حروب هرقل.. إلخ.

لأجل ذلك، عمد بعض الدارسين إلى إدراج روايات زيدان ضمن تيار ما بين التعليم والتسلية والترفيه^(١١)، لأن اختيار الكتابة وتصور خصوصيتها، فى هذه اللحظة، كان واعيا بالحدود الممكنة بين توظيف التاريخ واشتغال التخييل.

٢- البحث فى التاريخ عن ذوات متمحورة حول البعد الحضارى، فيغدو التاريخ كنية تلقى بالذوات مرة أخرى، فى دائرة صراع مفتوح متحرر من الوثيقة ومستند إلى تجارب تنصّر للتاريخ الممكن. ونعتقد أن تجربة نجيب محفوظ تبدو معبرة عن هذه اللحظة بما كتبه أساسا من روايات تاريخية احتكمت إلى تنوع فى الشكل والموضوع وتصور الحقيقة الاجتماعية والتاريخية والأسطورية. إن الرواية التاريخية عند نجيب محفوظ فى (عبث الأقدار) أو (رادويس) أو (كفاح

معالجة التاريخ وصلته بالرواية يفتح أفق تناول اشتغال التاريخ فى الرواية، واشتغاله أيضا فى الرواية غير التاريخية، وبهذا يكون تفكير الروائى فى الماضى مشكلا تاريخيا، ويكون تفكيره فى الحاضر مشكلا تاريخيا أيضا. إن المسافة هنا بين «الماضى» و«الحاضر» هى «من دون شك»، «مسافة زمنية»، بيد أنها أيضا «مسافة جمالية»، لأن تصور الكتابة، فى ضوء هذا التحديد، يستدعى ارتباطها بخاصيتين اثنتين: السردية والمرجعية بما هما أساسا صنفان كبيران من الخطاب «السردى»؛ سرد التخييل، وتناج المؤرخ. وإذا كان السرد التخييلي يحقق استعمالا مرجعية خاصة، مبتكرة، فإن عمل المؤرخ عادة ما يستدعى مرجعية تدرج ضمن الأمبريقا، وضمن حدود تستهدف أحداثا وقعت بالفعل^(٨). من المسافة الزمنية إلى المسافة الجمالية ومن الخاصية السردية إلى الخاصية المرجعية، يكتسب مفهوم السرد دلالاته حين يطابق أفقا زمنيا متوقعا. ولأجل ذلك، فإن كل سرد يروى هذا «المحتمل حدوثه»، كما يشهد بذلك الاستعمال المشترك للأزمة الفعلية للناسى وهى تخكى «اللاواقعى». والنتيجة أن التخييل يستعير من التاريخ، والتاريخ يستعير من التخييل. ثمة إذن، مرجعية متقاطعة^(٩)، بين التخييل والتاريخ عبرها تكسب الخاصية السردية الفعل الإنسانى زمنيته بوصفه مبدأ منظما لتجارب الواقع وأو عوالم السرد.

ناء عليه، يمكن الزعم، أن ما تصفه النظرية الأدبية بالرواية التاريخية بعيد عن أن يطابق مفهومها واحدا يحيل على الأسس نفسه عند تصور سؤال الكتابة. ولهذا، فإن الدارس يصادف جملة من الصعاب عادة ما تنحصر فى المستوى النظرى والمستوى النصى لحضور التاريخ فى الكتابة الروائية، وهذا ما يدفعنا لتأمل اللحظات التالية:

١- البحث فى المراحل التأسيسية الأولى عن إمكانات مقابلة الرواية التاريخية العربية وظهرها فى الآداب الأوروبية مع تجربة جرجى زيدان التى سعت نحو تثبيت معادل عربى انضالقا من «افتراض النموذج».

إن الروايات التاريخية، كما هو معلوم، تتمتع بقدرة خاصة على اجتذاب خوارق العالم التى كثيرا ما استغلها «وانثر سكوت» أحد مؤسسى نوع الرواية التاريخية الجديدة،

بحيث تصبح السيرة بؤرة كتابة التخيل التاريخي بوصفه تشخيصا لاختيار رحلة الشخص من حيث هي حافز لتقديم موضوع الحكاية. وهذا ما تعلن عنه رواية (مجنون الحكم) لسالم حميش حين تتخذ من سيرة أبي على منصور (الملقب بالحاكم بأمر الله) محورا للسرد، ونمكين الرواية من تشييد مادة وقائعها باستعادة سيرة تبحث عن ذاتها، وعن شكل أدبي يجنح نحو الإعلان عن مصادر أحداثه التي تم إنجاز التخيل في ضوئها^(١٣).

الأمر نفسه يميز رواية (العلامة) لسالم حميش أيضا، حيث تصهر سيرة عبد الرحمن بن خلدون مستوى القصة والخطاب وترهينه على التردد بين الواقعي والتخيلي في الإحالة على المواقف والمواقع والوقائع.

هكذا، تشكل الرواية التاريخية، في هذه اللحظة، بما هي اقتفاء لسيرة الذات وما تحققه من فضاءات تخيلية تطبع أشكال الوعي الممكنة. إن السيرة في الرواية التاريخية، إذن، تضعف الكينونة حين تلقى بها في دائرة التخيل.

وتبرز رواية (ليون الإفريقي) لأمين معلوف المعطى نفسه، ليس فقط لأن أحداثها تدور في القرن السادس عشر، بل لأن معلوف استطاع أن يجعل من سيرة حسن الوزان صورة لقراءة تحولات مصيرية عرفها عصر النهضة الأوروبية. وهذا ما يجعل، أيضا، خطاب السيرة وعيا بسؤال الهوية في بحثها الدائم عن علاقة مع الواقع الذي تحيا فيه.

هذه، إذن، أربع لحظات تبدو لي أساسية لإنجاز توصيف ممكن عن علاقة الرواية العربية بالتاريخ. وهي لحظات أوردها بغاية حصر تصور العلاقة في حالات الاشتغال وتمثل المرجعية الفكرية والثقافية لسؤال التخيل كما تبلوره الرواية التاريخية، وهو سؤال يبرز، إن على مستوى التصور أو الإنجاز، الحدود التي من خلالها نبرر الحديث عن الرواية التاريخية في الأدب العربي وطبيعة الشكل الأجناسي الذي استطاعت توفيره، وهو شكل متحول في البنية والوظيفة يجعل التاريخ، في اللحظات الآتية، قابلا للتجدد، لأنه ليس «معطى جاهزا» فحسب، بل أفقا للتجريب حين يعتمد في تشخيص الهوية النصية على تنويع التحقيقات اللغوية والتخيلية بما هي أبنية

طبية)، مثلا، انتقلت من المستوى التسجيلي إلى المستوى الإنساني الذي يجعل من سرد التاريخ إمكانا لتأمل المصير الجديد لأزمة الواقع وتحولاته. هكذا، يصبح الحدث التاريخي عند محفوظ مقترنا بتمثل عوالم التخيل واعتماد بناء سردى منظم بعيد توليد أسئلة الحاضر. ولذلك، تأتي أهمية هذه اللحظة من قدرتها على تنويع أسئلة التفكير في علاقة الرواية بالتاريخ، وبالواقع القائم والمحتمل، ولأن هذا الشرط الحضاري كان أيضا سبيلا للبحث عن مبررات كتابة تخيلية ذات أبعاد دلالية، إن على مستوى الشكل أو المضمون.

٣- استعارة الواقعة التاريخية في تخيل الحكاية الروائية وإعادة تشخيص الوقائع عبر تمثيل انعكاساتها على الإنسان والمجتمع. ولعل قصيدة «الاستعارة» في ظرفية أو مرحلة بعينها، تعنى محاولة فهم الواقع والتفكير في وجوده بأفق متخيل اجتماعي وتاريخي قادر على المحاوراة والانتقاد. ويكاد جمال الغيطاني ينفرد بتقديم تجربة متبلورة ودالة في هذا الاتجاه خاصة في (الزيتى بركات) و (كتاب التجليات). هكذا يظهر سؤال الكتابة إمكانا آخر للإحالة على خاصية نصية لتفاعل الرواية والتاريخ. إن استدعاء هذا الإمكان لدى الغيطاني، خاصة في (كتاب التجليات)، يفتح الشكل السردى على خاصية نصية منفتحة توجهها خطابات متعددة: دينية، تاريخية، سياسية.. إلخ، تحيل على تواريخ حديثة وأخرى قديمة، وكأن الوقائع المهيمنة على سيرة «الحسين» و«جمال عبد الناصر» تسمح بإعادة تأويل أجواء منظومة فكرية تمكن الخطاب السردى من أن يكون معادلا لخطاب إيديولوجي تستدعيه مرجعية الحكاية في (كتاب التجليات) ومحاورتها الثقافية والمعرفية لتلك التواريخ الحديثة والقديمة. ولهذا، فإن علاقة الكاتب بالتاريخ ليست شيئا خاصا ومعزولا، إنها عنصر مهم من العناصر المشكلة لمجموع الواقع، وللمجتمع مجتمع.

٤- نبشير الحكاية في الرواية التاريخية على السيرة، والانتقال من نص التاريخ إلى نص الذات، بحيث يغدو تتبع سيرة الشخص سعيًا نحو ملاحقة بطولة تؤرخ لكيونة فردية أو جماعية. ويمكن القول، إجمالًا، إن النتائج المهمة للرواية التاريخية المعاصرة تظهر ميلا جليا نحو البيوجرافيا^(١٤)،

النوع من الكلام الروائي. لتلك الإمكانيات، لا محالة، مقاصد بواسطتها يخصص «الأسلوب الحوارى» للرواية التاريخية العربية. إن الصورة العامة لتشخيصاتها اللغوية، ليست صورة ثابتة، بل إنها صورة لغوية نوعية تتصل بالماضى من غير أن تفقد علاقتها بالحاضر. وكأن الرواية التاريخية وهى تفكر فى إمكانيات تشخيصاتها اللغوية، تعلن فى كل لحظة عن انتمائها إلى سيرورة الواقع المتشكل عبر إعادة «تنبير» سجلات الكلام والأسلوب.

تستمد الشخصيات اللغوية فى الرواية التاريخية العربية أهميتها من عدة خصوصيات، بالإمكان استخلاصها وإيجازها ضمن ما يلي من إمكانيات:

١- فى كل لحظة تبرز الرواية التاريخية العربية وعيا جديدا بتشخيصها اللغوى، ليس فقط لأنها تصطبغ أصنافا للكلام، بل لأنها تنوع فى أساليب العرض بغاية التعبير عن أنماط الوعى الممكنة كما تحتفظ بها الذاكرة التاريخية.

٢- يخرج هذا الوعى بالتشخيص اشتغال اللغة فى الرواية التاريخية العربية من دائرة التقريرية، ويمنحه بعدا تعبيريا يجعل اللغة حاملة وظيفه حكائية تجاوز أوجه الصنعة والتزيين نحو استحضر الحالة وتقرب الواقعة.

٣- اعتماد الرواية التاريخية العربية على إثبات سياقات حديثة بالإحالة على مكونات استشهادية تجعل السرد مركبا وقائما على تضمين خصائص الواقعى والتخيلى.

٩- توسيع دائرة التخييل:

نستطيع القول، بناء على ما سبق، إن الرواية التاريخية العربية راهنت فى الكثير من نماذجها على توسيع دائرة التخييل الروائى وتنوع مستوى توليدها للثيمات والأشكال، كما أنها رواية غالبا ما لفتت النظر إلى تجديد سؤال الكتابة والتفكير فى سردية منفتحة على لغات وخطابات ورؤى مركبة. بهذا المعنى، تتطلع لحظات الرواية التاريخية العربية - كما حددناها - نحو الانتماء إلى سؤال الثقافة والفكر حين تعيد تأمل «الواقع التاريخى» وتتقصد استنطاق أزمته وفضاءاته وشخصه لتكشف عن «واقع روائى» حافل، بقيم وعلاقات وطموحات قادرة على التشخيص وابتداع «سرود» نابضة بالحياة.

ثقافية تخول الأزمنة المتحققة إلى أزمنة توقعية. والظاهر، أن الرواية التاريخية العربية الراصدة «لافتراض النموذج» أو «المتصور» حول البعد الحضارى، أو «تلك التى تفكر فى الوجود بأفق متخيل تاريخى واجتماعى»، أو «المبارة على السيرة»، لا تعتمد إعادة سرد الحدث التاريخى، لأن ما يهمنا يتمثل فى تشخيص العلاقة الإنسانية ومنحها قدرة فهم الواقع التاريخى، الماضى والحاضر.

٨- تفعيل لغات التاريخ:

نمكننا هذه الخلاصة العامة من طرح السؤال التالى:

ماذا كان يعنى التاريخ بالنسبة إلى هذه اللحظات التى نتمتع، فى ضوئها، تدقيق سؤال الكتابة فى الرواية التاريخية العربية؟ تبدو مسوغات القصيدة مهمة فى سياق البحث عن تصورات الكتابة، لأنها تمهد تقريبا إمكانيات الوعى بوظائف النوع الأدبى وحدود التمثيلات التى تفترضها علاقة الواقع بالكتابة، وهى علاقة تطبع وظائف النوع الأدبى بأشكال تعبيرية عادة ما تتجه نحو تخصيص المادة الحكائية بتفعيل اللغة وإمكاناتها فى تأكيد الإسهام بالواقعية وقول حقيقة العائى والكيثونة. لقد كان ارتكاز الروائى العربى على تفعيل اللغة لخلق الإيهام الضرورى بواقعية الحدث، إحدى الإمكانيات التى تمنح، للحظات السابقة من كتابة الرواية التاريخية، خصوصيتها، على مستوى الربط بين الحقيقى بوصفه قيمة مرجعية، والمزيف بوصفه قيمة دلالية يفترضها التخييل. إن الاحتكام إلى هذا المستوى يمكننا من ملاحظة تعدد الشخصيات اللغوية للرواية التاريخية، بحيث تصبح لغة الرواية نسقا من اللغات^(١٤). وعلى هذا النحو، فاللغة ليست فقط مشخصة، بل موضوعا للتشخيص^(١٥) الذى يتخذ، فى كل لحظة من اللحظات الأنفة، سمات مميزة لعلها تستمد خاصياتها النصية من جعله تشخيصا لسردية منفتحة على صيغ أسلوبية تستثمر إمكانيات الكتابة التراثية، وفى الآن ذاته أشكال اللغة الأدبية المختلفة بما هى إحدى إمكانيات النشر الأدبى المعاصر.

يمكن القول إن الاستناد إلى تمثيل إمكانيات التشخيصات اللغوية فى الرواية التاريخية العربية، يفتتح على جملة الاختيارات المحددة لمسألة الخصوصية كما يفترضها هذا

٣- إن التخيل التاريخي باعتباره تشكيلا حكايا يجعل السرد مفتحا عبر وساطة:

(أ) تأويلات السارد التي تعلن عنها تدخلاته.

(ب) آفاق التوقعات الحديثة بما هي مرجعية متمحورة حول «السجل» والاستراتيجية ودورها في تنظيم فضاء الحكاية واتفاقات الوقائع المسرودة.

٤- اعتماد الرواية التاريخية العربية في تحديد الإحالات الحديثة على «فضاء تاريخي» ليس من الأساسي الانشغال بمدى مطابقتها للواقع، لأنه حتما فضاء يأخذ أبعادا جديدة يمنحها له التخيل عبر مختلف اللوحات والمشاهد الروائية.

من هذا المنظور، تجلّى لحظات الرواية التاريخية العربية جملة من الخصائص نحصرها في مايلي:

١- تنوع قضايا الشكل الروائي وافترض «تخيل تاريخي» يمتد مفهومها خاصا للكتابة وللأدب، لدينا، بهذا التنوع، منظوراً آخر لعلاقة الرواية بالتاريخ، وهي علاقة إن كان من الممكن تعيينها بتخصيص الزمن الماضي عن زمن الكتابة، فإنها علاقة لا تنفي الراهن الذي يدخل في تأليفها.

٢- بالإمكان اعتبار التخيل التاريخي تشكيلا حكايا ممتلكا لسردية تعطي الانطباع أن إعادة سرد الأحداث في الرواية التاريخية تجعل منه سردا مفتحا يجاوز التقرير والتسجيل، وينجذب أكثر نحو الحقيقة المفتلة للحياة والكائن.

هوامش:

(١) انظر: Todorov, T: Les morales de l'histoire, Grasset, 1991, p:130

وربما وحسب الانتماء نفسه يكون المؤرخ، مثله في ذلك مثل الإثنولوجي، ملزما بحسب قواعد المهنة، بتقديم الحدث كما وقع، في حين أن الروائي بإمكانه أن يقترب من الحقيقة العليا، الخارجة عن حقيقة التفاصيل، نفسه: ص: ١٣١.

(٢) Michel Maillard "L'antinomie du référent: Walter Scott et la poétique du roman historique" in: Fabula: 2 Oct. 1983, PUL, p 65

(٣) نفسه: ص: ٦٨.

(٤) راجع بهذا الشأن: W:Krysinski. Carrefours de signes: Es-sais sur le roman moderne, Mouton: 1981, p:3

(٥) انظر: Todorov, T: Qu'est -ce que le structuralisme ?, Poétique, Seuil, 1968, p.35

(٦) انظر: R. Barthes. L. Bersani, Ph Hamon, M. Riffaterre. I, Watt: Littérature et réalité, Seuil: 1982

(٧) انظر بخصوص هذا المختبر تصورات كل من: R: Barthes: «Le dis- cours de l'histoire:» in: Poétique, N. 49 - 1982, p. 13 - 21

واختياره تحليل الخطاب اعتمادا على مستويات التلفظ، الملفوظ، الدلالة.

وكذا، تحليل ركوز لمستوى السردية والمرجعية ضمن: P: Ricoeur. Temps et récit: Tome 1, Seuil, 1983, p 117

(٨) نفسه: ص: ١٢٣.

(٩) نفسه: ص: ١٢٤.

(١٠) اكناني كراتشكوفسكي: الرواية التاريخية في الأدب العربي ودراسات أخرى، ترجمة: عبد الرحيم العطوي، الكلام، ١٩٨٩، ص: ٣٩.

(١١) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط ٤، ص: ٩٤.

راجع كذلك ما ذكره: عبد الرحمان باغي: في الجهود الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٨١، ص: ٤٤.

(١٢) انظر: G, Lukacs, Le roman historique, PBP.1965, p 187,

(١٣) مصادر يشنها حميش في نهاية الرواية.

(١٤) M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Gal- limard, 1978, p, 407

(١٥) نفسه: ص: ٤٠٩.

السيرة الذاتية فى الأئب العربى الحديث حدود الجنس وإشكالاته

محمد الباردى*

١ - مقدمة : فى حدود الجنس الأدبى

١-١ - هل يمكن أن نعتبر السيرة الذاتية جنساً أدبياً مستقلاً وقائماً بذاته؟ إنه لسؤال إشكالى حقاً. فمنذ سنة ١٩٧٠ أعلن Jean Staro Binski أنه: «ينبغى أن نتجنب الحديث عن أسلوب أو حتى عن شكل مرتبطين بالسيرة الذاتية، إذ لا وجود فى هذه الحالة لأسلوب أو لشكل ينبغى الالتزام بهما»^(١). وقد يدعم السؤال مشروعيته عندما نتأمل خيانة الأشكال ذات العائلة الأجنبية الواحدة فيصعب التمييز العلمى المقنع والنهائى بين السيرة الذاتية والمذكرات والسيرة والرواية الشخصية وقصيدة السيرة الذاتية واليوميات الخاصة. يرسم الذاتى أو المقالة، فضلاً عن علاقة السيرة الذاتية

بالرواية. فقد نجد عنصراً مفارقاً فى علاقة هذا الشكل بالشكل الآخر، ولكن الحدود الفاصلة قد لا تبدو مطلقة ونهائية، بقطع النظر عن النظرية النصّانية التى تبيح التداخل بين الأجناس الأدبية وتشكل الحدود الفاصلة بينها^(٢).

١-٢ - وقد اختص الإنشائى الفرنسى فيليب لوجون Ph. Lejeune فى البحث فى السيرة الذاتية وفاق طموحه العلمى فى كتابة الميثاق السير ذاتى^(٣) «Le pacte atobiographique» طبيعة النصوص الأدبية التى أخضعها للإجراء المعرفى فخرج بتعريف علمى للسيرة الذاتية مفاده أنها: «حكى استعاضى نثرى يقوم به شخص واقعى عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة»، ووضع حدوداً أربعة للسيرة الذاتية باعتبارها جنساً قائماً

٢- في نصوص التأسيس

١-٢- عندما ألف طه حسين كتاب (الأيام)^(٤٤)، وهو النص التأسيسي الأول لجنس السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، اختلف النقاد في تحديد هويته. وقد كان عبدالمحسن طه بدر أول من أثار الإشكال المتعلق المنهجى بجنس هنا الكتاب. فهو من ناحية، يرى أن الباحث قد يظلم طه حسين: «لو اكتفى بأن يطبق مقياس الرواية الفنية على الكتاب ثم نفرض يده بعد ذلك من الأمر كله»^(٤٥)، ثم يلاحظ من ناحية أخرى أننا: «لا نستطيع أن نعتبر كتاب (الأيام) مجرد ترجمة للمؤلف ونقف عند هذا الحد»^(٤٦).

وفي الحقيقة يظل الكتاب سجالاً إلى الآن، فعندما نسعى إلى الإفادة من أساليب البحث الحديثة، نلاحظ أن الكتاب جاء خالياً من ميثاقه السير ذاتي، بل لعله ميثاق ينأى بنا عن السيرة الذاتية ويدنو من الكتابة التسجيلية التاريخية، إذ تحيل «أيام» طه حسين لفظاً على أيام العرب في ذهن المتلقى، ويعسر تأكيد علاقة التطابق بين الأطراف الرئيسية الثلاثة التي تؤسس السيرة الذاتية (السارد - المؤلف - الشخصية) إلا عبر معادلة رياضية عسيرة نستنتجها استنتاجاً من الفصل الأخير من الجزء الأول من كتاب (الأيام)، فالسارد يرفع قناعه ويكشف عن وجهه ليخاطب ابنته، ويصرح أن الطفلة التي يخاطبها هي أمينة ابنة الشخصية محور كتاب (الأيام) «الفتى»، وعندئذ تتحقق المعادلة التالية: السارد = المؤلف = الشخصية. نضيف إلى كل ذلك ما يتعلق بضمير الغيبة ليتحول إلى مؤرخ ينقد البيئة ويصفها ويتحدث عن التعليم في الأزهر، وغيرها من المواضيع التي تهتم الحياة العامة، وتناهى عن الحياة الشخصية التي تعتبرها الإنشائية الحديثة حداً من حدود السيرة الذاتية. ومع ذلك، فإن كتاب (الأيام) يظل بالنسبة إلينا النص التأسيسي الأول للسيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث.

بذاته وهي: شكل اللغة (قصة + نثرية) والموضوع المطروق (حياة فردية وتاريخ شخصية معينة) وموقع المؤلف (إذ لابد من التطابق بين المؤلف والسارد) وموقع السارد (التطابق بين السارد والشخصية الرئيسية) ومنظور الحكى (يجب أن يكون استعادياً)^(٤٧)، وبذلك حول دراسة الأدب إلى ما يشبه المعادلات العلمية الصارمة التي تنفي الاختلاف والتنوع والفرضيات الممكنة، وتعوّزها المرونة اللازمة التي يجب أن تنظر إلى الإبداع الأدبي على أنه متطور وغير قار، فهل ينفي غياب حد من هذه الحدود تصنيف أثر ما ضمن خاتمة السيرة الذاتية. ثم كيف يتحقق هذا الحد أو ذاك، وكيف ندرك - على سبيل المثال - التطابق القائم بين المؤلف والسارد، أو بين السارد والشخصية، عندما لا يصرح طه حسين باسمه الحقيقي في كتاب (الأيام)، وهل ينفي غياب الميثاق السير ذاتي انتماء (بقايا صور)، وهي تواجه القارئ بميثاقها الروائي، إلى هذا الجانب الأدبي المخصوص؟

إنها لدجمائية يعترف بها هذا الإنشائي ذاته، لا يبررها طموح علمي مشروع إلى حسم علاقات التشابه الممكنة بين السيرة والأجناس الأدبية القريبة منها^(٥٥).

١-٣- بيد أن هذه الدجمائية كان قد أشار إليها من قبل نقاد آخرون لعل أبرزهم جورج ماي Georges May في كتابه (السيرة الذاتية - autobiograph-ic) فهو يعتقد: «أن المنهج السوي المتمثل في الانطلاق من تعريفات إنما يتصل بمجال العلوم الصحيحة، وعلى وجه الخصوص بمجالات الرياضيات، والأدب غير الهندسة»^(٥٧)، داعياً إلى ضرورة اعتبار ظواهر ثقافية واجتماعية خارجة عن النص السير ذاتي في حد ذاته لتحقيق مقولات تتعلق بالجنس في علاقته بالأجناس الأخرى، من أجل الوصول إلى نظرية مرنة في السيرة الذاتية تعتمد منهج الاستقراء^(٥٨) وتحترم طبيعة النصوص.

٢-٢- بيد أن هذا الكتاب لم يرسم النهج ولم يجمع مريدين. لقد كان لعباس محمود العقاد قبل وفاته مشروع كتابة تأليف فى حياته الشخصية «عنى»، وكان يعتزم تقسيمه إلى جزئين، يتعلق الجزء الأول بحياته الشخصية ويؤرخ الجزء الثانى لحياته الأدبية والسياسية والاجتماعية^(١١)، ولكنه رحل قبل إنجاز المشروع. ومع ذلك، ظهر للناس كتاب (أنا)^(١٢) وعرض على أنه سيرة ذاتية. والكتاب فى الواقع مجموعة فصول كتبت فى أزمنة متفرقة وبطلب من مجلة «الهلal» التى نشرت له سنة ١٩٣٣ فصلا موسوما بـ «بعد الأربعين»، فى وصف حياته النفسية وحالاته الفكرية فى الأربعين، وتحدث فيه عن فلسفته بين الشباب والكهولة وعن تجاربه الشخصية بين العشرين والأربعين، وفى سنة ١٩٤٣ أصدر مقالا بعنوان «وحى الخمسين» تناول فيه حياته وأمثاله ممن بلغوا سن الخمسين، وما يعتبر أصحابها من حالات نفسية ونظرات جديدة إلى الحياة تختلف عن نظرات أبناء العشرين والثلاثين والأربعين. ونشر سنة ١٩٤٧ مقالا يحمل عنوان «إيمانى» ثم مقال «أبى»، وغيرهما من المقالات. وقد صدرت كلها متقطعة فى مجلة «الهلal» - بطلب من محررها (طاهر الطناحى) - وبعض المجالات الأخرى، ثم جمعت فيما بعد لتتشي كتاب (أنا) لعباس محمود العقاد^(١٣).

إن السارد فى هذا الكتاب ذو وجهين، فهو من ناحية عباس محمود العقاد مؤلف فصول الكتاب، وهو من ناحية أخرى كائن أجنبى، وهو طاهر الطناحى مرتب هذه الفصول وجامعها. ولذلك، فهو يتخذ من ناحية شكل السيرة الذاتية، إذا اعتبرنا أن العقاد يتحدث عن نفسه، ويتخذ من ناحية أخرى شكل السيرة فقط؛ إذ يمكن أن نعتبره كتاباً عن عباس محمود العقاد وضعه محرر مجلة «الهلal» طاهر الطناحى^(١٤). ثم إن الفصول فى متابعتها لا تتخذ شكل قصة حياة شخصية، بقدر ما تبدو فى شكل مباحث تتعلق بمواضيع مختلفة تتصل

بحياة العقاد وتجاربه فى الحياة بأسلوب العالم حيناً والمحلل النفسى حيناً آخر والمفكر الفيلسوف أحياناً كثيرة ولذلك، فهى أقرب إلى التأملات فى الحياة والوجود من أن تكون قصة حياة شخصية، بقطع النظر عن غياب المنظور الاسترجاعى المتواصل، إذ تتعدد أزمنة الكتابة وتقطع أزمنة التجربة.

٢-٣- وعندما أصدر أحمد أمين كتابه (حياتى)^(١٥)، لم تستقر ملامح السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث؛ فالكتاب مزيج من السيرة الذاتية ومن المذكرات اليومية فى شكله العام^(١٦)، لينتهى إلى ما يشبه الرسم الذاتى Auto - portrai، ذلك أن الأحداث الحياتية الخاصة تدعم الصفة الأخلاقية والجسدية، ومنها تنبثق العبر ويقل السرد ويخفت ليقوى الوصف الأخلاقى والفسيولوجى:

كان هذا البيت أهم مدرسة تكونت فيها عناصر جسمى وخلقى وروحى فإذا تغيرت بالنمو أو الذبول وبالقوة أو الضعف فمسائل عارضة على الأصل. لقد كانت أمتى قصيرة النظر فورثت عنها قصر النظر^(١٧).

وتأتى الحادثة المسرودة لتدفع صفة وتقويها.

٢-٤- إن للإشكال النظرى الذى طرحناه ما يبرره فى مدونة السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث.

فمنذ النصوص التأسيسية الأولى تعددت المسارب واختلقت الأساليب، فأضحى من الصعب أن نتحدث عن شكل قار ونهائى فى السيرة الذاتية، وبالتالى يظل السؤال الجوهرى قائماً: هل يمكن الحديث فى النصوص التى تتخذ من الحياة الشخصية لمؤلفها عن جنس أدبى متميز قائم بذاته نسميه سيرة ذاتية، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون شكلاً من أشكال التعبير فضفاضاً يعسر حصر قوانينه وتحديد آلياته، ويظل المصطلح مجرد

الحب والسجن) تبريرا لموقف سياسى جديد ولنقد عنيف تجاه الحركة اليسارية فى مصر^(٢١)، كما تصبح السيرة الذاتية فى (كتاب التجليات) إعادة اعتبار للذات بعد الأذى الذى لحقها ظلما وقسرا؛ إذ يروى جمال الغيطانى حكاية رجل الأمن الذى بدد له وثائقه الشخصية قبل سجنه لمدة أربعة أشهر^(٢٢).

٢-٣- بيد أن التشابه يلحق خاصة إشكالات الصياغة والتأليف. إن السيرة الذاتية هى فى الحقيقة سيلة الرواية^(٢٣)، ومع ذلك فقد استعارت من بعض الأجناس الأخرى الكثير من أساليبها.

٣-٢-١- إن السرد بضمير المتكلم يمثل الظاهرة الأسلوبية المهيمنة فى هذه المدونة؛ إذ لا نكاد نستثنى إلا كتاب (رجع الصدى). للكاتب التونسى محمد العروسى المطوى الذى انتهج فى كتابه نهج طه حسين فى كتاب (الأيام)، ثم إن استعمال ضمير المتكلم لا يثير إشكالا خاصا عامة، ولعل الإشكال الوحيد يتعلق بكتاب (التجليات) إذا اعتبرنا أنه يحوى سيرة ذاتية إلى جانب مجموعة من السير والكثير من المقاطع السردية الخيالية. فى هذا النص يميز الكاتب بين السارد الذى هو جمال الغيطانى وأصله وهو كذلك جمال الغيطانى؛ أى بين جمال الغيطانى فى حالة التجلى وجمال الغيطانى فى حالة الواقع؛ وعندئذ فهو يجمع بين الضميرين المتكلم والغائب؛ بينهما علاقة واضحة يصرح بها السارد فتتحقق المعادلة التالية أنا= هو^(٢٤).

إن ضمير المتكلم يحيل، إذن، على شخص أنطولوجى نفسى، وهو شخص يحمل ازدواجية واضحة مرتبطة أساسا بمفهوم الزمن، أى بلحظتين أساسيتين؛ لحظة الواقعة أو الحدث ولحظة الكتابة. فالضمير يحيل فى النهاية على شخصين يتطابقان فى تصنيف الوقائع وتبويبها ويختلفان فى رؤيتهما، والمفارقة بينهما هى المفارقة بين أنا الموضوع والأننا الساردة، فالأنا الموضوع تنمو عبر الزمن والأننا الساردة حبيسة لحظة الكتابة

علامة لشكل من الأشكال التعبيرية يأخذ من أجناس الحكى المختلفة ولا يقوم بذاته؟

٢-٥- وما نقدم نستنتج أن هذه النصوص التأسيسية الأولى كانت متنوعة فى أساليبها ومختلفة فى طرقها. فلكن جمع بينها هدف واحد هو إحساس، فى لحظة من لحظات العمر بوطأة الزمن وبضرورة تسجيل مرحلة من مراحل الحياة، تأكيداً للذات ودفعاً لشيخ الموت وتوحيجا لرحلة عمر أو قولا حاسما فى بعض الآراء الجدالية التى تعرض لها هذا الكاتب أو ذاك فى حياته السابقة، فإنها لم تعرض على اللاحقين شكلا نهائيا واضح المعالم، فعانقت الرواية حيناً، ودنت من المقالة حيناً آخر، ولأمت الرسم الذاتى حيناً ثالثاً، لتظل السيرة الذاتية فى النهاية شكلا مفتوحا قابلا للتجريب.

٣- فى نصوص التجاوز

٣-١- وعندما نتأمل مدونة نسبية ومحدودة فى السيرة الذاتية كما صيغت فى النصف الثانى من القرن العشرين^(٢٥)، ندرك أن كتابها هم فى الأصل روائيون (حنامينه/ محمد شكرى/ عبدالله الصوخى/ محمد العروسى المطوى جمال الغيطانى)؛ فكأن السيرة الذاتية بالنسبة إليهم هى شكل روائى، يخرج بهم من موضوع عام ليدخل بهم موضوعا خاصا. ولذلك، ستظل علاقة السيرة الذاتية بالرواية إشكالا عظيما وجب النظر فيه. إن أسباب التأليف تظل واحدة لا تتغير، فمنها العطفى كالتسارى مع الزمن^(٢٦)، وعشور اثره على معنى وجوده^(٢٧)، ومنها العقلانى كالتبرير ودفع الاتهامات تبرئة للنفس، تتصل أحيانا بضرب من التباهى والأخذ بالتأثر، وذلك أن كتابات حنامينه ومحمد شكرى لا تخلو من تباه بل يمكن اعتبارها ضربا من التشفى من واقع اجتماعى سياسى همش المؤلفين ولكنهما - رغم ذلك - استطاعا التحرر والانفلات، وأصبحا بذلك كاتبين معروفين فمالا إلى وصف حياة المهمشين. قد تصل أحيانا إلى حد المبالغة كما يعتبر كتاب (سنين

الغالب محرفا لواقع نفسانى ماض هو ذلك الواقع الذى يستحضره النص متداخلا لا ينتظمه سلك ظاهره^(٢٩). فتحة دائما تداخل أو نقب بحكم الذاكرة أو بحكم رغبة قوية فى إخفاء ما لا تريد لحظة الكتابة إثباته، فكثيرا ما يعترف الكتاب بحدود ذاكرتهم^(٣٠)، وكثيراً أيضاً ما يشيرون إلى بعض الوقائع ثم ينقطعون ويغرقون فى الصمت، شأن حنامينه مع إحدى أخواته وقد كانت عاهرة^(٣١)، وعندئذ يفرق السارد فى التأملات أو وصف الخواطر، أو وصف الحياة العامة أو الخارجية، وهو فى اعتقادنا ضرب من تغطية قصور الذاكرة أو الرقابة الذاتية. إن المعيش لا يروى كما حدث فعلا بل كما يتذكره السارد لحظة زمن الكتابة. وبين الحدث المعيش ولحظة التذكر فاصل زمنى كفيل وحده بصقل الحدث وتخريفه وتوجيهه ورميه فى سلة النسيان أيضاً، ولا يبقى منه، فى كثير من الأحيان، إلا جوانبه ومظاهره الخارجية. ولذلك، فإن كل سيرة ذاتية متهممة من حيث هى أثر أدبى بتحريف الحقيقة المعيشة، بصرف النظر عن سائر عوامل التشويه، ولذلك تظل الحقيقة قضية زائفة.

٣-٢-٣- لكن العلاقة الزمنية بين ماضى الذكرى وحاضر الكتابة تظل علاقة معقدة كثيرة الوجوه، فهى تتسم أحيانا بمحاولة التقريب بين ماضى الذكرى وحاضر الكتابة إلى حد التعايش^(٣٢)، فتتهادى اللحظتان ليندمج السارد فى جمع شتات ماضيه، ولكن هذه العلاقة تنقطع فى كثير من الأحيان؛ إذ تهيم لحظة الحاضر (لحظة زمن الكتابة) على زمن الذكرى، ليواجه السارد المؤلف قارئه على نحو:

إننى أفتح صفحة جديدة وستقرؤون هذه الصفحة بكل ما فيها من حسن وقبيح لأننى سأكون صادقا، فالكاتب على صفحتى يقوم بها قدرى^(٣٣).

٣-٣- تلك بعض الإشكالات الخاصة بالسيرة الذاتية بوصفها جنساً يسعى إلى أن تكون له بعض

مستقرة فيها، تصبح إوالية السرد برمتها مراوحة بين المفارقة والتطابق وبين التقارب والتباعد.

بيد أن المسافة الفاصلة بين الأنا الساردة والأنا الموضوع ليست متساوية فى كل هذه النصوص، فهى تلفت الانتباه مثلا فى ثلاثية سيرة حنامينه، وتكاد تغيب فى ثنائية محمد شكرى؛ إذ تتدخل الأنا الساردة مرات قليلة ولكن فى سياق واحد، وهو سياق الإشارة إلى زمن الكتابة^(٣٤).

فى ثلاثية حنامينه تطول تدخلات الأنا الساردة فى زمن الكتابة، وهى لا تكتفى بالإشارة الزمنية بل تنفصل عن الأنا الموضوع لتعلق على الأحداث والوقائع، وتقدم فى شأنها قراءة جديدة، وتتطابق المفارقة بين الأنا الساردة والأنا الموضوع، مع المفارقة بين الفعل وتفسيره. إن الأفعال المعيشة تفسر برؤية متأخرة فى الزمن، ذلك أن التبرير لا يصاحب الفعل بل يتأخر عنه، كما أن الوعى بخصورته لا يصاحب زمن وقوعه. فما يقوله السارد فى (بقايا صور) عن زنوبة مثلا وعن الأحاسيس المتدفقة التى شعر بها تجاهها وعقلنة هذه العلاقة عندما يربطها السارد باللاشعور هو من باب كلام السارد - المؤلف فى بداية السبعينيات لحظة الكتابة: «القلب يفضى لزنوبة، منذ الليلة التى نمت فى حضنها، إلى حب، قد يكون فى اللاشعور، مشبوها، لكنه فى الشعور، كان بريئا»^(٣٥). وعلى هذا النحو يمكن أن نقول إن الرؤية فى السيرة الذاتية مصاحبة والإيديولوجيا متأخرة، وتظل إوالية السرد قائمة على التراوح المستمر بين الأنا الساردة والأنا الموضوع، بين الرؤية والإيديولوجيا، وبين التقارب والتباعد.

٣-٢-٢- تعرض الوقائع فى السيرة الذاتية بطريقتين مختلفتين، فقد تخضع الوقائع إلى الترتيب الزمنى^(٣٦) وترتب أحيانا أخرى حسب المواضيع^(٣٧). بيد أن الترتيب الزمنى فى حد ذاته يشير إشكالا؛ إذ يخضع إلى عملية انتقاء دقيقة أو قل عملية رقابة صارمة، فهو: «يكون فى

«أكتب هذه المذكرات في حانة جديدة ممسوخة»^(٤١)،
أو «أسجل هذه المذكرات في أى وقت»^(٤٢).

إن إلحاح السارد على أهمية حضور المذكرات واضح في المتن، ولكن الكاتب من ناحية يشير في الهامش إلى أنه يكتب سيرة ذاتية، مما يجعلنا نعتقد أن مسألة الوعي بطبيعة الجنس غير واضحة لدى الكاتب، فلعل السيرة الذاتية والمذكرة هما شيء واحد في ذهن محمد شكرى وفى ذهن الكاتب العربى عموماً. ففي (رجع الصدى) تعامل محمد العروسى المطوى مع المذكرة من باب التضمين، وتعتمد اللجوء إلى المعقوفات للفصل بين مستويي السرد، مما يجعلنا نعتقد أن المسألة عنده ليست شكلية، إذ قد يكون الكاتب قد اقتبس هذه المقاطع من مذكراته الخاصة وعندئذ يطرح أشكال تجاور الأجناس الأدبية المتقاربة في النص الواحد، ولكن المسألة تبدو لنا أعمق في (زمن الأخطاء)، إذ تتعلق بطبيعة النص المكتوب ذلك أن فصول الكتاب أشبه بالمذكرات المستقلة إذ أحياناً ينقطع التتابع الحدثنى بينها، إضافة إلى أنها لا تروى حدثاً خاصاً عاشه السارد، بل هى فى الأغلب مزيج من الانطباعات والأحكام والوصف، وكلها متعلقة بالمظهر الخارجى للحياة، وتبدو الأفكار متقطعة فيصبح النص كأنه مجموعة من الخواطر المترصدة التى لا جامع بينها إلا السارد^(٤٣)، بل لقد جاءت بعض المقاطع السردية مؤرخة على نحو ١٩٦١/٩/٢٥ مقهى سنترال: «إن المرأة التى أعيش معها دائماً إذا لم تجعلى أعرف عن كل النساء فليست هى المرأة التى ينبغى لى أن أعيش معها» وبذلك يوهم السارد قراءه بأنه يسجل ملاحظاته وخواطره آنياً وليس استرجاعياً. وكذلك يبدو زمن التجربة ليس بعيداً بعداً كافياً عن زمن الكتابة. إن الفصل، إذن - فى هذا الكتاب، بين المذكرات والسيرة الذاتية ليس سهلاً، وإن الحدود الفاصلة بين الجنسين لا تبدو واضحة، فكأن شكرى فى الجزء الثانى من عمله أراد أن يكتب سيرته الذاتية فى شكل مذكرات.

الحدود التى تميزه، ولكنها مع ذلك لم تخسم فى صلته ببعض الأجناس السردية الأخرى.

٣-١ - من هذه الأجناس ما يكون مصدر ليس فى علاقته بالسيرة الذاتية وأبرزها المذكرات، إذ كثيراً ما استعملت المذكرات بمعنى السيرة الذاتية. ولعل عناوين مدونتنا فى أغلبها تخيل على معنى المذكرة (بقايا صور، سنين الحب والسجن، رجع الصدى) دون أن تذكرها لفظياً. وقد نبه الإنشائيون إلى ضرورة الاحتراس من العناوين، فمنذ القرن التاسع عشر ظهرت فى أوروبا سير ذاتية بعنوان المذكرات^(٤٤)، ذلك أن الحدود الفاصلة بين المذكرات والسيرة الذاتية تظل إلى الآن زبئية، إذ لا يكفى تخصص المذكرة فى تدوين الأحداث العامة واقتصار السيرة الذاتية على التأريخ للحياة الخاصة لنضع حداً فاصلاً بين جنسين مختلفين^(٤٥)، وحتى فى المدونة التى نحيل عليها تظل المذكرة حاضرة مصطلحاً وأسلوباً. فقد ذكر السارد فى (رجع الصدى) هذا المصطلح: «وقد كتب الفتى فيما بعد فى عز شبابه مذكرة قال فيها..»، ثم يورد المذكرة فى ثلاثة عشر سطراً^(٤٦)، وفى موضع آخر لا يذكر المصطلح ولكنه يورد مذكرة فى صفحة ونصف الصفحة^(٤٧)، ويورد كذلك وثيقة فى شكل مذكرة فى عشرة أسطر^(٤٨). وعند التأمل فى محتوى هذه المذكرات يدرك أن السارد فى المذكرة الأولى يصف كيف دخل قاعة المدرسة وهو لا يزال فى الكتاب، ويركز على وصف حجرة الدرس أكثر من تركيزه على تأثير الحدث فى نفسه^(٤٩). وفى المثال الثانى تصف المذكرة أول يوم للفتى فى المدرسة وهو يركز على طبيعة التعليم فى المدرسة النظامية، مشيراً إلى أثر ذلك فى نفسه، أما موضوع مذكرة المثال الثالث فهو يتعلق بمنحة القمل التى كان يتمتع بها الفقراء من التونسيين، كما يذكر محمد شكرى المصطلح فى (زمن الأخطاء) فى مواضع كثيرة على النحو الآتى: «أكتب الآن هذه المذكرات على نشيد السعادة فى السمفونية التاسعة»^(٥٠)، أو:

نقرأ فى (سنين الحب والسجن) هذا المقطع:

«إننى الآن أكتب على مستويين من الزمن: زمن لحظات التذكر وأنا فى السجن عقب الضربة مباشرة عام ١٩٥٣ والزمن الحالى الذى أجلس فيه الآن إلى مكتبى عام ١٩٩٣، أربعون عاما بالكمال والتمام.. لا بأس إذن أن أحدث شيئا من الخلط.

إننى لا أكتب فقط تاريخ حياة، وإنما أيضا تاريخ عصر»^(٤٤). هل يحسم هذا المقطع مسألة الجنس الأدبى الذى ينتمى إليه النص؟ لقد صيغ الفصل الأول فى شكل مذكرة: «أغسطس ١٩٥٣ والدنيا غروب. غروب يوم وغروب عصر لكنه أيضا ميلاد جديد لإنسان وميلاد جديد لعصر..». فالسارد لا يحدد نقطة البداية، شأن السيرة الذاتية التقليدية، وإنما يسجل حدثا معيناً وهو الدخول إلى السجن، ومنه ينطلق فيما بعد ليذكر بقية الأحداث السابقة. ورغم هذه الملاحظة البسيطة، يمكن أن نقول إن (سنين الحب والسجن) بعيدة عن المذكرة وأسلوبها، رغم إقرار الكاتب أو السارد بأهمية الأحداث العامة فى كتابه.

٣-٢-٢- إن حضور المذكرات فى هذه النصوص التى تنسب إلى السيرة الذاتية حضور متفاوت القيمة، ولكنه ثابت ولا ينفى تجاور بعض الأجناس الأخرى وأهمها السيرة. إن السيرة بما أنها رغبة فى الانتصار على الموت هى يقين «ذلك أنها تعتقد أن حياة الإنسان يمكن أن تروى أو يمكن أن تترجم إلى ألفاظ، وأن اللغة قادرة على خلق الحياة من جديد، إذ: «لما كانت الكلمات إذا كتبت رسخت فإن حياة الإنسان إذا دونت سلمت من الموت»^(٤٥)، فى حين تظل السيرة الذاتية غير قادرة على بلوغ الغاية تماما وعاجزة عن قول الكلمة الفصل، إذ تظل مفتوحة لا تنتهى بموت الشخصية. إن (كتاب التجليات) مثال بليغ لتحديد العلاقة بين السيرة الذاتية والسيرة. يروى السارد فى هذا الكتاب ثلاث سير

هى سيرة أحمد الغيطانى وجمال عبدالناصر والحسين بن على، وكلها جاءت متقاطعة فيما بينها ومع السيرة الذاتية للكاتب جمال الغيطانى. بيد أن هذه السيرة جاءت فى حقيقة الأمر ناقصة، بل هى شذرات منتقاة تركز أساسا على الجوانب المثيرة والمؤثرة المتلائمة مع غائية النص الروائى برمته وأبعاده الإيديولوجية، ثم إنها ليست متساوية من حيث المساحة النصية والوظائف السردية؛ فسيرة الأب تفوق السيرتين الأخرين، وسيرة جمال عبدالناصر تكاد تقتصر على بعض الوظائف السردية القليلة، ثم إن هذه السير ليست مرتبة ترتيبا زمنيا دقيقا، ولا تعتنى بتفاصيل حياة الشخصية وإنما بالأحداث المثيرة التى تحمل دلالة فكرية محددة. وقد برر السارد غياب الترتيب الزمنى الدقيق بمفهوم المكاشفة الذى يتجاوز الأبعاد الزمنية، ثم فوق هذا كله جاءت السيرة مهشمة؛ إذ لا تعرض عرضا قائما على الاسترسال بل تقدم المادة الحياتية التى عاشها أصحابها متقاطعة فيما بينها ومتقاطعة مع السيرة الذاتية للسارد وكلها متقاطعة مع الرحلة إلى العالم الآخر، وبالتالي تخضع طريقة العرض إلى التقنية الروائية بدرجة أساسية. وأحيانا يتعمد السارد الخلط بين هذه السير فيظهر أحمد الغيطانى فى صورة عبد الناصر وعبد الناصر فى صورة الحسين بن على والعكس أيضا صحيح^(٤٦)، إضافة إلى ذلك كله لا تخضع السيرة الذاتية لطريقة الاسترجاع، إذ تعرض فى شكل ومضات متقطعة ومتقاطعة مع المستويات السردية الأخرى، فيتحدث السارد عن علاقته بأبيه ثم يرى ذاته فى رحم أمه ثم يتحدث عن شبابه ليعود فيما بعد إلى طفولته، كما أن الأحداث لا تملك مصداقا ثابتا؛ فقصة السارد مع لور هى قصة خيالية عاشها فى «النشأة الأولى».

إن الجمع، إذن «بين هذه السير والسيرة الذاتية لايرمى إلى الغاية التقليدية، إذ لا نعتقد أن الكاتب يريد

جزم كاتب السيرة الذاتية بصدقه وعزمه على قول الحقيقة. يقول ف لوجون:

لئن كان من حقنا أن نطالب كاتب السيرة الذاتية بنية الصدق فإنه علينا أن نغفل عما تنطوى عليه نية الصدق من تقابل ضمنى بين الصدق والاختراع.

ولكن هل للسيرة الذاتية العربية ميثاق؟ إن أشهر النصوص التي اعتمدناها تحمل موثاق مزيفة أو خائنة لمترونها، فالكتب الثلاثة التي صاغ فيها حنا مينه حكاية حياته الشخصية (بقايا صور، المستنقع، القطف) تحمل على غلافها الخارجى عبارة «رواية»، وكتاب (زمن الأخطاء) يحمل ميثاقاً روائياً، فى حين يحمل غلاف (الخيز الحافى) - وهو الجزء الأول من قصة حياة محمد شكرى - عبارة «سيرة ذاتية روائية». لاشك أننا نعثر أحياناً على ما يشبه الميثاق الضمنى، فقد جاء فى (الخيز الحافى) هذا القول:

ها أنا أعود لأجوس كالسائر نائماً، عبر الأزقة والذكريات عبر مخططته عن حياتى الماضية، الحاضرة، كلمات واستيهامات وندوب لا يلصقها القول.. مثل هذه الصفحات عن سيرتى الذاتية كتبتها منذ عشر سنوات. قل كلمتك قبل أن تموت فإنها ستعرف حتماً طريقها.. (٤٨).

لكن هذا التصريح داخل المتن يناقض الميثاق المرسوم على الصفحة التالية للغلاف الذى يعتبر الكتاب «سيرة ذاتية روائية» (١٩٣٥ - ١٩٥٦) فأى الميثاقين أصدق؟ إن النصوص التى اعتمدنا تميل - فى أغلبها - إلى خرق الميثاق السير ذاتى، بيد أن التطابق بين المؤلف والشخصية والسارد قائم فى جل الأحيان؛ فحنا مينه يتحدث عن تصحيحه لسنة ولادته، ويعلن محمد شكرى عن اسمه مرات عديدة فى (زمن الأخطاء) (٤٩)؛ ويصرح

أن يؤرخ للحسين بن على أو لجمال عبد الناصر، كما لا يرمى إلى كتابة سيرته الذاتية، بل يسعى السارد إلى هدف فنى يريد تحقيقه وهو إرباك العلاقة التقليدية بين الرواية والواقع، فـ (كتاب التجليات) يحوى أحداثاً واقعية إذ يذكر شخصيات ويروى وقائع لا أحد يشك فى صحتها، ولكنه أيضاً يحوى وقائع متخجج فى الخيال إلى حد الغرابة، وفى ذلك إرباك للتشخيص التقليدى. ثم إن هذه السير جميعها فى النص بمثابة المستويات السردية المختلفة أو الطبقات السردية التى يقيم عليها الغيطاني بناءه الفنى لينتحوّل (كتاب التجليات) إلى ضرب من الكتابة الجديدة الهادفة إلى كسر الحواجز بين الأجناس الأدبية، فتتقاطع الرواية مع السيرة والسيرة الذاتية، ويتقاطع الشعر مع النثر، والواقعى مع العجيب، من أجل تأسيس كتابة نصية شاملة.

٣-٣-٣ إن القص السير ذاتى وريث القص الروائى والسيرة الذاتية هى سليله الرواية. ولذلك أخذت السيرة الذاتية عن الرواية ظواهر فنية عديدة؛ أهمها طريقة انتزعين والسرد بضمير المتكلم والحوار، ثم إن العلاقة المتبادلة بين الجنسين قائمة، فجل الروايات تقرأ كما لو كانت سيرة ذاتية، خاصة تلك التى تستعمل ضمير المتكلم (٤٧). إن الميثاق السردى فى علاقته بالرواية يشير إشكالا، إذ يتوقع القارئ العادى أن مجال السيرة الذاتية هو التحقيق والرواية الخيال، والواقع أن السيرة الذاتية تظهر فى لبوس الحقيقة والرواية فى لبوس الخيال؛ إذ كيف لنا أن نجزم أن ما قاله حنا مينه عن نفسه وعائلته صحيح؟ وكذلك الشأن بالنسبة إلى محمد العروسى المطوى ومحمد شكرى وعبد الله الطوخى وجمال الغيطاني. وقد يصح النقيض كذلك، فقد يتحدث روائى كذلك عن أحداث حقيقية فى رواية يكتبها، فالمسألة فى النهاية مسألة أسلوب تتعلق أساساً بكيفية تقديم المادة السردية وما الميثاق الروائى فى النهاية إن لم يكن مجرد

ولكن العناية بوصف مظاهر الحياة الخارجية لا تغطي بصورة شاملة البعد الذاتى البحت لكتابة السيرة الذاتية. ولكن التقاطع بين السيرة الذاتية والرواية يظل قائما إذ ثمة ظواهر فنية أخرى وظفتها النصوص التي اعتمدناها فالبناء الفني في كتاب (سنين الحب والسجن) لعبد الله الطوخي قائم أساسا على التضمنين، فالفصل الأخير الذى يحمل عنوان: «وبقى الحب فى انتظارنا» يعتبر امتدادا للفصل الأول: «وكان السجن فى انتظارنا». وبقية الفصول: (كيف عرفها - أغاني الحب المطارد - مغامرة مع سارق البنك الأهلى - مرثية للاتحاد السوفياتي...) هى بمثابة الفصول المضمنة فى هذا الفصل أو فى هذا المقطع السردى الطويل. ومبدأ التضمنين يتنافى مع مبدأ الاسترجاع الذى هو قوام السيرة الذاتية كما تؤكدته الإنشائية الحديثة. كذلك يكثر الاستباق والتأجيل أحيانا فى السيرة الذاتية لحثامينه كقول السارد يستبق الأحداث مثلا:

«وستمضى عشرون عاما أو يزيد وذات صباح فى مدينة بيروت بينما أسير مع الأم فى أحد الأحياء الثرية سنى فلاحا من قرى اللاذقية قد أودع طفلة للخدمة فى أحد البيوت»^(٥٠)

وكقوله أيضا مؤجلا بعض الأحداث «كانت الام قد أحفت عنا ما جرى لها فى بيت المختار بعد سنوات ستقصه بالمشاعر الحزينة ذاتها غير أنها تلك الليلة كتمته»^(٥١).

كما يتعدد أحيانا السارد بشأن الكتابة الروائية، فالسارد (حثامينه) فى ثلاثيته، يترك أحيانا المجال لسارد من درجة ثانية وهو فى الأغلب يكون الأم أو الأب، وتأتى هذه المقاطع السردية من الدرجة الثانية مضمنة^(٥٢)، كما يلتجئ أحيانا كثيرة أيضا إلى الاختزال وتلخيص الأحداث التى يرى أنها ليست مهمة ولا تستحق العناية بتفاصيلها^(٥٣).

وفوق هذا كله، تأخذ السيرة الذاتية من الرواية بعضا من جنوحها إلى الخيال فى نقل الوقائع، تخرق المنظور

كذلك جمال الفيثاني باسمه فى فاتحة الكتاب: «صاح بى الهاتف الحقتى يا جمال...». ومع ذلك، فنحن نعتقد أن خرق الميثاق فى أغلب الأحيان يكون دون قصد، فلا نعتقد أن هؤلاء الكتاب ملمون بكل هذه الشروط الفنية التى يسعى الإنشائيون إلى تخديدها، بل هى كتابة أميل إلى الفطرة وتذهب أحيانا مذهب الرواية دون وعى عميق بشروط الجنس ومتطلباته، إذا أمكن لنا الحديث عن جنس محدد، بيد أن الأمر مغاير فى (كتاب التجليات)، إذ يبدو لنا الخرق مقصودا، ذلك أن التعبير العجائبي يظل الميثاق ويلغيه، وبالتالي يرتعى الكاتب فى لعبة سرديّة معقدة تتداخل معها الأجناس الأدبية والأساليب الفنية.

إن ما يميز السيرة الذاتية اعتناؤها بوصف الحياة الخاصة للشخصية وفى حين تختفى الرواية بوصف العالم الخارجى أيضا. إن النصوص الأدبية الحديثة التى تنتسب إلى السيرة الذاتية زاوجت بين الوصف الذاتى والوصف الخارجى، وفى كثير من الأحيان تتحول هذه النصوص - فى جانب منها - إلى ما يشبه الوثائق الاجتماعية أو التاريخية. فقد أطنب حثامينه فى وصف الحالة الاجتماعية فى الريف السورى زمن الإقطاع فى الجزئين الأول والثالث من سيرته الذاتية، وبالغ كذلك فى وصف الحياة العمالية ونشأة الحركة الثقافية فى المدن فى الجزء الثانى. وقد ركز محمد العروسى المطوى فى (رجع الصدى) على وصف العادات والتقاليد السائدة فى الجنوب التونسي فى النصف الأول من هذا القرن على حساب حياته الخاصة. كما ركز عبد الله الطوخي على رسم ملامح اليسار المصرى وانشقاقاته الداخلية وأخطائه السياسية ومواقفه من الأحداث الوطنية التى عاشتها مصر نهاية الخمسينيات وطيلة ستينيات هذا القرن فى كتابه (سنين الحب والسجن). ويمكن كذلك أن نعتبر ثنائية محمد شكرى وثيقة اجتماعية تعكس لنا الواقع الاجتماعى الرديء فى شمال المغرب الأقصى،

هذه النصوص سير «ذاتية» أم سير ذاتية مروية، أم روايات سير ذاتية، أم روايات أم مذكرات؟ فباستثناء أن هؤلاء الكتاب يسردون أفعالا ويصفون أحاسيس يعتقدون أنها تتعلق بحياتهم الشخصية، فإن أسلوب السرد عندهم يتخذ أشكالاً مختلفة وطرقاً متنوعة، فهل قدر السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث أنها كتابة بلا أسلوب؟

والحقيقة أنه إذا رما التصنيف والتقويم فلن نجد في المدونة العربية الحديثة مثالا أقرب إلى النمذجة والنقاء يمكن أن يكون تجسيدا لأسلوب السيرة الذاتية سوى كتاب من نصوص التأسيس وهو (حياتي) لأحمد أمين. لقد كان الميثاق في هذا الكتاب صريحا واضحا؛ إذ يعلن المؤلف على غلاف كتابه أنه يروى لنا قصة حياته، وجاء المتن وفيا للميثاق إذ سعى عموما إلى رسم ملامح هذه الحياة، رغم الملاحظات النقدية التي أبديناها في العنصر الأول من هذا التحليل.

٤-٢ يبد أن أشهر كتاب السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث - وطه حسين أحدهم - هم من كتاب فن القص، لهم بأسلوب الحكى دراية عميقة وتجربة ثرية. في حين لم يكن أحمد أمين روائيا ولا قصاصا، ولذلك تنوعت الأساليب لديهم وتشابكت وهتكت الحواجز والحدود، ولكن نصوصهم المنسوبة إلى السيرة الذاتية لم تتوج انقطاعا عن كتابة الرواية بل انبثقت في خضم تجربة الإبداع الروائي^(٥٦)، ولذلك فهى في اعتقادنا لم تكتب لعجز في الاستجابة لأهداف هذا اللون من الكتابة وغاياته، بل جاءت أيضا تنوعا داخل التجربة الإبداعية ذاتها وبحثا عن أساليب حكائية جديدة، إذ لا يمكن مثلا أن تغفل عن الصلة المتبادلة بين سيرة حنامينه الذاتية وأعماله الروائية الأخرى^(٥٧). ولذلك، فقد تعامل الكتاب مع حياتهم الخاصة على أنها ضرب من الإبداع قبل كل شيء يرفض القيود ويتيح لنفسه من الحرية وخوض مغامرة الكتابة ما يتيح كل كتابة إبداعية لنفسها.

مع ذلك، فإن مسألة التجنيس من مهام الناقد الباحث أولا وأخيرا، وهو لاشك عندما يتعرض إلى مثل

التقليدى للصدق. ولعل أبلغ مثال في هذا السياق ما ورد في (زمن الأخطاء)؛ إذ يورد محمد شكرى ما قاله المستشرق الألماني نوتاهارا وهو يترجم له سيرته الذاتية بعدما أخذه لزيارة بعض الأماكن التي جرى فيها بعض الأحداث: «فى كتابك تصف هذا الصهرج وما حوله، بكثير من الجمال مع أنه ليس كذلك ولا يدل على أنه كان جميلا»، فيجب كاتب السيرة:

«هذه هى مهمة الفن أن نجمل الحياة حتى فى أقبح صورها. إن هذا الصهرج انطبع فى ذهن طفولتى جميلا ولا بد لى من أن أستعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من وحل، ثم إنى كنت بعيدا عنه زمنيا ومكانيا عندما وصفته^(٥٨)».

إن السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث - بهذا المعنى - هى حياة شخصية مجملّة؛ أى يمنحها الخيال من الوهم والإيهام ما يمنحه للرواية فى حد ذاتها. تقول إحدى شخصيات (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي:

دعنى أتوقع أن تلك الشجرة مازالت هناك؛ وأنها تعطى تينا كل سنة وأن ذلك الشباك مازال يطل على ناس كنت أحبهم.. وذلك الرزاق الضيق مازال يؤدى إلى أماكن أعرفها..^(٥٩)

٤-١ وإذا جمعنا عندئذ كل هذه الملاحظات يتساءل المرء: ماذا بقى من السيرة الذاتية فى هذه النصوص التى أشرنا إليها؟ وإذا أردنا التعميم نتساءل كذلك: هل للسيرة الذاتية فى الأدب العربي الحديث خصائص مشتركة وأسلوب محدد؟ والجواب الذى يتبادر إلى الذهن منذ الوهلة الأولى يتمثل فى أنه يصعب الحديث عن جنس مخصوص نقى يضمن لنا حدودا واضحة جليلة فى علاقته ببقية الأجناس السردية التى تجمع بينها وشائج قرى. والمواثيق العلنية التى يلتجأ إليها الكتاب، أو ناشرو كتبهم لا تؤكد فقط اضطرابا فى مستوى المصطلح، بل فى مستوى المفهوم الأدبي، فهل

هذه النصوص ويريد أن يتجاوز الحيرة التى تبعثها فى نفسه، يجد نفسه بين أمرين:

إما أن يسم بحثه بضرب من المرونة قد لا يقبلها من يروم الصرامة والدقة، وعندئذ نقول إن السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث لم تتحقق باعتبارها جنسا قائما بذاته، رسم معالم حدوده الفاصلة، بل هو شكل أدبى بصدد التشكل، لكنه لا يزال يستعير بقوة مقوماته الفنية من الأجناس السردية القرية منه، ولا سيما الرواية التى تظل صلاتها به فريدة من نوعها على حد عبارة جورج مساي^(٥٨). ولكن هل نحن على يقين أن السيرة الذاتية ستستطيع الانفلات من أثر الرواية يوما ما؟ وعندئذ ألا يكون قدر هذا الشكل الأدبى أن يكون شكلا تأليفيا يأخذ بكل الأساليب الحكائية المتاحة، ولا يميزه عنها إلا بعض المفاهيم الأساسية التى لا علاقة لها بالأسلوب ولكنها تتصل ببعض المفاهيم، كمفهومي الميثاق السيرداتى والتطابق اللذين يجب أن تعامل معهما بضرب من المرونة، فيكفى أن يقر الكاتب بشكل من الأشكال أنه يروى قصة حياته فى كتابه، ويكفى أن نفهم أن السارد المتحدث هو الشخصية الموضوع وهما معا الكاتب الذى يضع كتابه بين قرائه ليروى لهم سيرته الذاتية، وعندئذ سنقتنع أن السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث ثرية بأساليبها وأشكالها التعبيرية، لا تخضع إلى نمط محدد ولكنها تبطن قدرة إبداعية فائقة لا أحد ينكر أهميتها، وأن لا سبيل للحديث عن نقاوة هذا الجنس الحديث وعن نمذجته، فما بين كتاب (الأيام) و (زمن الأخطاء) و (حياتى) و (بقايا صور) من التباين والاختلاف يفوق ما يجمع بينهم جميعا.

أما الافتراض الثانى، فهو افتراض الصرامة العلمية الذى يرى أن الأشكال السردية التى تتعامل مع سيرة شخص متميزة أسلوبا، وبالتالي فهى أجناس أدبية قد تشكلت. وعلى هذا الأساس اقترح بعض الإنشائيين سلما للأجناس السردية الحديثة رقعتهما العليا الرواية و رقعتهما الدنيا السيرة الذاتية، وبين الرقعتين وحسب

التدرج الروايات الشخصية التى تقوم على شخصية رئيسية هى صورة للكاتب تكاد تكون مطابقة له، ثم الرواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم ثم السيرة الذاتية الروائية وهى - خلافا للرواية السيرة الذاتية - لا تنتسب إلى الرواية وإنما تنتسب إلى السيرة الذاتية، وإن شأها لا محالة قسط من الخيال كبير^(٥٩). وعندئذ، سنجد نصوص مدونتنا تتأرجح بين جنسين هما رواية السيرة الذاتية والسيرة الذاتية الروائية، ولا يبقى من السيرة الذاتية النقية - إن وجدت! - شئ، فيمكن أن تنتسب إلى رواية السيرة الذاتية نصوص مثل (رجع الصدى) و (كتاب التجليات) و (سنين الحب والسجن)، وإلى السيرة الذاتية الروائية نصوص كتلانية حنامينه وثنائية محمد شكرى.

٥ - خاتمة

إن تعامل المبدع العربى الحديث مع السيرة الذاتية تجاوز المفهوم التقليدى لهذا الشكل من الكتابة الذى ترسب لدى نقاد الأدب وقرائه عامة، ولعل (كتاب التجليات) يعد أبلى مثال يمكن أن نستشهد به فى هذا السياق. ذلك أن السيرة الذاتية فى هذا الكتاب أصبحت أسلوبا توليديا يساهم فى انتشار نص يتجاوزه ويحويه، ولكن هذه الصورة الجديدة للتعامل مع السيرة الذاتية هى مجرد وجه من وجوه إشكالية؛ ذلك أن الكتابة فيه - رغم ندرتها - فى تنام مستمر، إذ تعددت النصوص وتنوعت. ومن الصعب، تبعا لذلك، الوقوف على قوانين غير واضحة تحدد أدبية هذا الجنس الذى يصر الإنشائيون على أنه لا يزال بصدد التشكل، ومع ذلك فنحن نعتقد أن الإشكال لا يمكن تجاوزه إلا إذ أقررنا بكبح جماح الدجمائية والصرامة نحو تصور مرن استقرائى يراعى النصوص ويحترم حرمتها، وعندئذ يمكن الاكتفاء بمبدأين أساسيين كافيين للتسليم بمشروعية الجنس وهما مبدأ التطابق بين أعوان السرد الثلاثة: المؤلف = السارد = الشخصية والميثاق السير ذاتى، حتى وإن كانا ضمنيين، ونقر عندئذ أنه من الصعب أن نتحدث من

أشرنا إليها. ولذلك، يمكن أن نقول إن السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ليست نقية خالصة، بل هي بلا أسلوب خاص. وهل يوجد جنس سردي نقي خالص؟!

في كتاب جال عرفتهم الذي نشرته سلسلة كتاب الهلال في أكتوبر الماضي.

(١٥) دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ٢٧ ١٩٧١ .
(١٦) يقول أحمد أمين: «كنت أعصر ذاكرتي لأستقطر منها ما اختزنه منذ أيام طفولتي إلى شيخوختي، وكلما ذكرت حادثة دونتها في إيجاز ومن غير ترتيب فلما فرغت من ذلك ضممتها إلى كراستي اليومية، ثم عمدت في الأشهر القريبة إلى ترتيبه وكتابته من جديد على النحو الذي يراه القارئ من غير تصنع ولا تألق». حياتي، ص ٥ .
(١٧) حياتي، ص ٦٦ .

(١٨) نصوص المدونة هي: بقايا صور، المستقع، القطاف لحنامينه، سنين الحب والسجن لعبد الله الطوخي الخبز الحافى وزمن الأخطاء محمد شكرى، رجوع الصدى محمد العروسي المطوى، كتاب التجليات لجمال الفيضاني.

(١٩) يقول محمد العروسي المطوى مثلاً: «ورغم ذلك فإنه لايفتأ بعيد ويعيد فيشعر بجلالة الذكرى ولذة الاستحضار» رجوع الصدى في ٧٦، ويقول عبدالله الطوخي: «إن الدهشة السعيدة مازالت تأخذني حين أسترجع تلك اللحظة التي أرسلت بها إلى الأقدار» سنين الحب والسجن، ص ١٨ .

(٢٠) يقول حنامينه على سبيل المثال: «كلنا يبحث عن شمس مشرقة أنا أظلمها من داخلي وهي تقبض عليها من خارجها والنتيجة واحدة، كلانا له شمس» القطاف ٢٣٣ .

(٢١) يقول: «كيف أجرؤ وأكتب وأنشر مثل هذا الآن عن الرمز الباقي، عبدالناصر العظيم!» ص ٩٨ .

(٢٢) كتاب التجليات، ص ٥٧٦ .

(٢٣) على حد عبارة جورج مای. انظر: السيرة الذاتية.

(٢٤) «هذا أصلى يجلس إلى أبيه، أى أبى..» ص ٥٦٦ .

(٢٥) «أكتب بعض الفصول من هذه السيرة الذاتية عام تسعين» زمن الأخطاء ص ١١٨: «جارتى لا أبالي بها لأنها نافهة، لا جنس دون طقوس، أكتب هذه المذكرات في حانة جديدة مسوخة..» ص ٢١١ .

خلال المدونة العربية برمتها عن أسلوب خاص قائم بذاته يسم السيرة الذاتية، فهي تتخذ شكل الرسم الذاتى حيناً، وتوظف أسلوب المذكرة حيناً آخر، وتستعير جل تقنيات الرواية فى أغلب الأحيان، إلى غير ذلك من المسائل التى

هوامش:

(١) Jean Starobinski, le style l'autobiographie, de paris Gallimard, 1970 p. 84.

عن جورج مای، السيرة الذاتية، تعريب التونسيين محمد القاضى وعبدالله صولة، بيت الحكمة، ١٩٩٢ .

(٢) انظر: مدخل إلى جامع النص، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦ .

(3) Le pacte autobio graphique, ed sewi pas 1875

(٤) انظر: فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبى، تعريب وتقديم عمر حلمى، المركز الثقافى العربى ١٩٩٤، كتاب فى ١٠٦ صفحات. وهو فى الحقيقة تعريب الفصلين من كتاب ف. لوجون المذكور سابقاً وهما: الميثاق السير ذاتى والسيرة الذاتية والتاريخ الأدبى.

(٥) لقد أعاد ف. لوجون النظر فى أطروحته المتعلقة بالسيرة الذاتية فى كتابه أنا أيضاً. Moi aussi شوق صدرته ١٩٨٦ .

(٦) عربيه بيت الحكمة، تونس ١٩٩٢ - ١٩٧٣ l'autobiographie P.U.F .

(٧) السيرة الذاتية، الطبعة العربية ص ١٥ .

(٨) اعتمد المؤلف مدونة تتمثل فى مائة نص يمكن أن تنسب إلى السيرة الذاتية.

(٩) كتاب الأيام. ١٩٢٩ .

(١٠) عبدالحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٩٨ / ٢٩٩ .

(١١) انظر: أنا، دار الهلال، ص ٩ .

(١٢) أنا دار الهلال.

(١٣) اقرأ المقدمة التى وضعها طاهر الطناحى للكتاب.

(١٤) كان هذا الحديث فى أواخر سنة ١٩٤٦ وقد كتب نجلة الهلال قبل ذلك المقالين التاليين «بعد الأربعين» و«حتى الخمسين» فرأيت أن هذين الفصلين هما من فصول الجانب الأول، فاعتزمت أن أكتبه فى الهلال سائر فصول هذا الجانب إلى نهايته، ثم أجمعه له فى كتاب منفرد كما فعلت

- (٢٦) بقايا صور، ص ٢٩٥ .
- (٢٧) يقسم حنا مينه سيرته الذاتية إلى ثلاث مراحل زمنية، فى الجزء الأول يسرد حياة الطفل السارد من الثالثة إلى الثامنة، وفى الجزء الثانى من الثامنة إلى الثالثة عشرة، وفى الجزء الثالث من الثالثة عشرة إلى السادسة عشرة. كذلك يرتب محمد شكرى سيرته الذاتية وفق مرحلتين أساسيتين: ففي الجزء الأول يتحدث عن حياته منذ الطفولة الأولى إلى العشرين من عمره، وفى الجزء الثانى يتحدث عن حياته بعد العشرين (١٩٥٢ - ١٩٧٤).
- (٢٨) ييoub محمد العروسى المطوى سيرته الذاتية وفق مجموعة من الفصول تحمل العناوين التالية: يوم القرة - فى حضرة الأسمر - عنتر سيدى بولبانه، سى عمر والزعيم عبدالكريم..
- (٢٩) جورج مائى، السيرة الذاتية، ص ٨١ .
- (٣٠) يقول محمد العروسى المطوى: «ومرة أخرى تقيم مسيرة الذكريات فلا يستعيد منها إلا وقوف أمه على رأسه عند الغبش..» رجع الصدى ص ٢٠ .
- (٣١) يقول حنامينه: «كنت أعرف حكاية هذه الأخت، لقد اتفقتا دون اتفاق ألا تذكرها، ألفنا أن نرى الأم تبكى عليها، كانت تذكرها دائما، لكننا نحن الأولاد وكان محرما علينا أن نقول شيئا. بقايا صور ص ١٠٩ .
- (٣٢) يقول حنامينه «لكن تلك الدار التى هدمت تتراءى لى كبقايا حلم، كانت بدء وعبى بالوجود الآن لم يبق من رؤى تلك الدار سوى مشاهد ضبابية» بقايا صور ص ٥٦ .
- (٣٣) بقايا صور ص ٢٣٥ .
- (٣٤) انظر: جورج مائى ص ١٢٩ - ١٣٠ .
- (٣٥) يقول جورج مائى: «لما كانت السيرة الذاتية سلبية المذكرات فإنها لم تخط فى الواقع إلا باستقلال ذاتى هشا لا يعدل الاستقلال الذى حظى بها اسمها».
- (٣٦) رجع الصدى، ص ٥١ .
- (٣٧) يقول السارد: «وبحكى الفتى عن نفسه وعن بعض ما انضج فى ذهنه حول أول يوم له بالمدرس» ص ٦٠ / ٦٣ .
- (٣٨) انظر رجع الصدى ص ٧٠ .
- (٣٩) يقول: «كنت مدهوشا بما رأيته من نظام وثيق، غرفة فسيحة منيرة تزدان جدرانها انحصصة بمعلقات بدعية فيها كتابات لم أستضع قراءتها»، ص ٥١ .
- (٤٠) زمن الأخطاء، ص ٢٠١ .
- (٤١) السابق، ص ٢١١ .
- (٤٢) نفسه، ص ٢٢٧ .
- (٤٣) يمكن مثلا أن نقرأ هذا المثال: «لا ينبغي لى أن أكون حيث يوجد الصيف» إنه يخنفنى وقلما يهجنى، لا أكاد أقبض فيه على فكرة حتى أدوخ وتتبخر مثل الندى المشحون فى سواد الليل، كانت لى فيه، فى عز شبابه، بعض المرايا والمباهج، من اللطف أن لى رمل البحر الطرى لا رمل الصحراء الجاف»، «وجدته جالسا حزينا فى رحبة مقهى سانتال، بادرنى.. أكتب الآن هذه المذكرات على نشيد السعادة..» ص ٢٠ .
- (٤٤) سنين الحب والسجن، ص ٧٩ .
- (٤٥) جورج مائى، السيرة الذاتية، ص ١٦٨ .
- (٤٦) يقول السارد: «رأيت ملاح أبى فى جسم عبدالناصر، يرتدى طربوشا أحمر وجلبابا أخضر من الصوف، هو أبى وهو عبدالناصر لكن حضورهما لا ينتمى إلى العالم المألوف. كتاب التجليات ص ١١٢ .
- (٤٧) يمكن أن نتأمل الأسئلة التالية: الأرض لعبدالرحمن الشرقاوى، الشمس فى يوم غائم لحنامينه، موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح.
- (٤٨) الخبز الحافى، ص ٧ .
- (٤٩) زمن الأخطاء، ص ١٨، ص ١١٧ .
- (٥٠) بقايا صور، ص ١٣٧ .
- (٥١) السابق، ص ١٢٧ .
- (٥٢) هكذا يبدأ المقطع المضمن الذى ترويه الأم: «كان خالد يابنى رجلا بين الرجال مرحا كريما وشجاعا كما فى الحكايات»، بقايا صور ص ٢٠٣ .
- (٥٣) على نحو لا أدرى كيف تعرف الوالد على هذا الإقطاعى ولا من قاده إليه، ولكننى من التجربة التى ستعيشها العائلة ومن الوضع الذى سنجد أنفسنا فيه وكذلك من الذكريات والأقوال سأعرف أن الوالد عقد صفقة خاسرة معه»، بقايا صور، ص ٢٠٣ .
- (٥٤) زمن الأخطاء، ص ٩٤ .
- (٥٥) ذاكرة الجسد، دار الآداب، ١٩٩٤، ص ١٣٤ .
- (٥٦) عنى عكس ما يراه جورج مائى الذى يرى أن كتابة السيرة الذاتية فى أوروبا هى أحيانا كثيرة تنويج لانقطاع عن كتابة (٥٧) أنظر كتابنا حنامينه كاتب الكفاح والفرح دار الآداب، ١٩٩٣ .
- (٥٧) السير الذاتية ص ٢٠٧ .
- (٥٨) نفسه، ص ٢٠٢ .

النص السردى وتفعيل القراءة

حاتم عبد العظيم*

١ - بين القراءة والتلقى:

لا تخرج النصوص من سباتها، سواء فى التاريخ أو فى اللحظة الراهنة، إلا عبر قراءة واعية بطرائق تشكلها أو بالوقوف على سنن وأعراف اشتغالها على الانحراف عما رسخ أو استقر من تقنيات النوع الذى تنتمى إليه. واضح، إذن، أن مفهوم القراءة الذى سوف أسمى إلى معانيته يرتبط بإمكانات النص وحياله التى هى وسيلة القارئ وأداته لإنجاز القراءة، وذلك خلافاً لما يراه أيزر Wolfgang Iser، خاصة فى الثلث الأخير من قوله: «لا يحيا النص إلا بقراءته، وإذا وجب فحصه، وجبت بالتالى، دراسته من خلال عيني القارئ»^(١)؛ ذلك أن القارئ الذى يقول به هو القارئ الضمنى Implied Reader وهو مكون نصى ليس بوسع القارئ الفعلى Actual Reader أن يكونه إلا بطريق

المصادفة، ولأن القارئ الفعلى متنوع كما هو متباين فى قراءته من قارئ إلى آخر؛ ولأنه لن يصل أبداً لقراءة كاملة (غير منقوصة) وموضوعية (غير ذاتية)، فلن يكون ذلك القارئ الفعلى أبداً إلا تجلياً من تجليات القارئ الضمنى الذى هو محض تصورات يصعب تفعيلها.

وقبل الخوض فى تفنيد مفهوم القراءة، وكذلك مفهوم القارئ، أود أن أشير - أولاً - إلى أننى سوف أستخدم مصطلح سردى Narrative بوصفه نعتاً للنص حتى لا أقع فى التعميم المفرط لمصطلح النص Text، وأن أشير - ثانياً - إلى أن القارئ الذى سوف أقصده - محدداً موقفه المفهومى من المصطلحات التى اتخذت من كلمة القارئ تأسيساً لها - لن يكون بعيداً عن حقل المصطلح الدائر فى أنتم علم السرد Narratology، بل لابد أن يكون ذا داية كاملة - قدر الإمكان - بمكونات النص السردى، عبر خبرة متراكمة بتقاليد هذا النوع وإمكاناته القارة فى الخطاب، ومن ثم

تصح القراءة إنجازاً لمعنى النص وتفعيلاً لوجوده حياً في ذاكرة القراء المتخصصين.

واضح - أيضاً - من الوهلة الأولى أن قراءة النص السردى، اتكاء على هذا الفهم السابق، لن تنتمى إلى أية نزعة تجريدية تبعد عن حيز الفهم العملى، ومن ثم فلن تسقط في هوة التأملات الميتافيزيقية أو الذاتية والنفسية، خاصة أن كثرة من التأملات التى حاولت مقارنة النص الأدبى من وجهة نظر القارئ ظلت معلقة فى فضاء المصطلح النقدى دون إمساك أو تلمس فعلى لإجراءات ذلك المصطلح أو ذاك، كما هو واضح من أنواع القارئ التى نص عليها هذا التوجه، مثل القارئ المجرد أو القارئ المثالى أو القارئ الخبير أو القارئ السوبر (المتفوق) ... إلخ. لذلك، سوف أعرض فيما يلى ملامح ما يسمى بنقد استجابة القارئ Reader - Response Criticism، وكذلك نظرية التلقى Reception Theory دون الخوض فى تفصيلات كل على حدة، كما سأعرض - سريعاً - لأنواع القارئ التى نص عليها هذا التوجه النقدى لأختتم كلامى بموقف ضد هذا التوجه النقدى انتماء إلى مفهوم التحليل النقدى الذى يتخذ من علم السرد أداة للتحليل وتشبيد المعنى، وتدعيماً لمفهوم القارئ المتخصص الذى أقول به. ومن ثم، يكتسب سؤال مثل: 'هـى إشكالات قراءة أم إشكالات تلقى؟' مشروعية الطرح - ربما من جديد - لتحديد زاوية النظر التى ستوجه فهمى لقراءة النص السردى.

أقول: هى إشكالات قراءة؛ لأن التلقى - فيما أرى - أوسع من أن يطلق بعمومه المفرد على النص السردى (الرواية - القصة) أو على 'تخييل السردى' (Narrative Fiction) - حسب شلوميت ريمون كنعان Shlomith Remmon Ke-nan لأنه لايتلقى إلا عبر القراءة أو المسح البصرى لصفحاته. تلك هى طريقة تنقن النص السردى؛ فلم أسمع - بعد - بنص سردى (رواية - قصة) يستعين بأدوات أنواع سردية كالغيبه أو البانتوميم أو الباليه، أو أنواع غير سردية مثل الموسيقى أو النحت. فالنص السردى مازال يدور فى فلك الكتابة. وهذه الأخيرة تتلقى بالقراءة، لا بالسمع أو اللمس أو الشم، أو غيرها من حواس عملية، بالفهم الفيزيقي لهذه

الحواس. أما وإن كانت قراءة العمل السردى تستدعى الحواس - كالسمع والشم واللمس... إلخ - فإن ذلك الاستدعاء لا يكون إلا على المستوى التخيلى، وذلك التخيل ناتج من فعل الكلمات والجمل والفقرات والفصول المكونة لذلك النص.

وأقول إنها إشكالات قراءة، لأن مصطلح التلقى Reception tion أحاط به العديد من المفاهيم والمصطلحات التى تنتمى إلى حقول معرفية تهتم بالمرجع الخارجى للنص وللقارئ معاً، مثل التحليل النفسى والاستجابة والمثير ورد الفعل Reaction، وغير ذلك من مصطلحات تنتمى - فى أحيان أخرى - إلى النماذج التواصلية كالمرسل والمرسل إليه وعملية الاستقبال، وكل هذه المصطلحات والمفاهيم تركز على الذات القارئة من حيث هى ذات تجريبية متعينة أو مشخصة، لا من حيث هى أفق يمكن الوصول إليه لتشبيد معنى النص.

وهى، أخيراً، إشكالات قراءة؛ لأن نظرية التلقى لم تعد محصورة فى أفق النصوص المكتوبة فقط، بل تجاوزتها إلى أجناس تنتمى إلى الفن بصفة عامة.

ولأن الموضوع المنوط بالنقاش هو إشكالات القراءة، فإن هذه الورقة تسعى إلى تقديم القارئ بوصفه تمييزاً كتابياً للنص لا بوصفه بديلاً للقارئ الفعلى - كما ترى شلوميت كنعان^(٢) - بل بوصفه تفعيلاً لعملية القراءة التى يمكن أن يقوم بها ذلك القارئ الذى أسميه القارئ المتخصص^(*): وهو قارئ فعلى يستطيع أن ينجز أكثر من قراءة ممكنة للنص الواحد، عبر لحظات تاريخية متباعدة، بما يسمح بطرح رؤى مختلفة للنصوص السردية، سواء كانت قديمة أو حديثة أو راهنة دون إغفال ذلك الدور الرقابى الذى يمارسه النص على عملية القراءة.

أخيراً، أشير إلى أن هذه الدراسة تدين بالكثير فيما تطرحه إلى كل من: جين تومبكينز Jane Tompkins^(٤) فيما تراه من أن نظرية التلقى، وكذلك نقد استجابة القارئ، لم يأتيا بإجراءات نقدية تمثل انحرافاً ملموساً عن ذلك الفهم الشكلى والبنىوى لتحليل النصوص، كما تدين بجدارة إلى كارلهاينز ستيرل Karlheinz Stierl^(٥) صاحب كتاب

فى فك شفرة مؤلفه. وكما طور المنهج الماركسى نفسه على يدى أكثر من ناقد، وصولاً إلى البنيوية التوليدية، تطورت الشكلية حتى آلت فى نهاية الأمر إلى البنيوية ثم ما بعد البنيوية Post-Structuralism حيث ظهر نقد استجابة القارئ الذى ركز - معتمداً على علم النفس والفينومينولوجيا ومستعيراً مصطلحاته منهما - على القارئ وعملية القراءة، وما تثيره هذه العملية من استجابات مختلفة لدى القراء الفعلين للنصوص الأدبية، وصولاً فى نهاية الأمر إلى معنى النص.

يهتم نقد استجابة القارئ برد الفعل الناتج عن قراءة النصوص الأدبية؛ ومن ثم بالاستجابات المتنوعة من شخص إلى آخر تجاه نص واحد، وكذلك بالنسبة إلى الشخص الواحد من وقت إلى آخر تجاه نص بعينه (٨). لذلك، فهو يطلق على اتجاهات نقدية تجعل من نشاط القارئ بؤرة اهتمامها، وهى الاتجاهات التى لقيت رواجاً فى السبعينيات. ثم أسئلة، إذن، يسعى نقد استجابة القارئ إلى الإجابة عنها، أوجزتها روز سى مارفن Ross. C. Marfin، ببسر، فى مقدمة تحليل رواية (The Awakening) لكات شوبن Kate Cho-pin، بقولها:

يطرح نقد استجابة القارئ أسئلة حول هل استجابتنا للعمل الأدبى تضاهى المعنى الذى يقصده النص المقروء؟ هل للعمل الأدبى معان متباينة كما أن له استجابات متباينة باختلاف قرائه؟ ثم هل هناك استجابات يعند بها، وأخرى أكثر أهمية، وثالثة لا يعتد بها على الإطلاق؟ (٩).

على أنه نمة أسئلة أخرى لم تشر إليها مارفن تتعلق بمفهوم القارئ عند أصحاب هذا الاتجاه كل على حدة، غير أنها تشير إلى مفهوم الثغرات أو الفجوات النصية تلك التى تدعو القارئ إلى ملؤها عبر القراءة، وهى فجوات يقصدها النص إغراء للقارئ كى يستمر فى عملية القراءة وتشبيد المعنى. وسوف نقف عند مفهوم الفجوات ذلك فيما سيلي.

ولنقد استجابة القارئ أعلام لعل أبرزهم هو فولفجانج إيزر Wolfgang Iser الذى سعى إلى البحث عن التفاعل بين القارئ والنص، فهو يسعى إلى معرفة تلك الصفات فى النص

(القارئ فى النص)، وللتحديد تدين هذه الورقة إلى فصل كتابه المعنون بـ (قراءة النصوص القصصية)، كما تدين إلى شلوميت ريمون كنعان صاحبة كتاب (التخييل السردى) (Narrative Fiction) (٦)، ثم أخيراً إلى روز - سى مارفن Ross. C. Marfin و باولا - إيه تريشلر Paula A Treichler لما قدمته من معالجات نقدية وفهم دقيق لقضايا المصطلح النقدي الخاص بنقد الاستجابة تطبيقاً على رواية (The Awakening) لكات شوبن Kate Chopin (٧).

٢ - نقد الاستجابة ونظرية التلقى:

لعل أهم إنجاز يحسب لنقد استجابة القارئ، ونظرية التلقى على السواء، هو وضع القارئ فى مكان متميز فيما يسمى بتشبيد معنى النص؛ ذلك المعنى الذى كان يتأسس - فيما سبق - على المعرفة المتاحة بالمؤلف الحقيقى (كلاسيات النقد النفسى) أو على الإمكانيات الفنية للنص ذاته (النقد الشكلى)؛ حيث أعلن فيما بعد عن موت المؤلف انحيازاً للعلمية والموضوعية، فيما لم يكن قد أعلن - وما كان ليحدث ذلك - عن موت القارئ الذى كان يظهر فى التحليل النقدي للنصوص الأدبية بين الفينة والأخرى، دون تركيز على دوره فى عملية إنتاج المعنى كما ظهر بعد ذلك، وإن كان ذلك بتطرف نسبى لدى أصحاب نقد الاستجابة ونظرية التلقى. على أنه من الجدير بالذكر أن أياً من التحليلات النقدية المنصبة على الأعمال الأدبية - أياً كان توجهها - إن هى إلا تفعيل بشكل أو بآخر لعملية القراءة. فما التحليل النقدي إلا قراءة قارئ أو تعبير عن تلقى ممكن لذلك النص أو ذاك.

وكما ركز المنهج الماركسى فى النقد الأدبى على المرجع الخارجى للنص بما هو كائن اجتماعى، ركز النقد الجديد والمنهج الشكلى - كرد فعل - على النص ذاته، محاولاً عزله عن مرجعه باحتفائه واشتغاله على إمكانيات التقنية القارة فيه، ليعود مصطلح الشعرية (البويطيقا) Poetics مرة أخرى إلى الحياة، معبراً عن تلك السمات الفنية التى تجعل من نص ما نصاً أدبياً؛ محاولاً كذلك الإطاحة بالنقد المعتمد على مناهج التحليل النفسى الذى يتعامل مع النص؛ بوصفه تقريراً يشير إلى تعقيد الذات المبدعة. وكأن معنى العمل الأدبى يكمن

على أن هذا الكلام يتنافى مع وجهة نظر ترى أن للنص الأدبي قدراً من الرقابة يمارسه على فهم القارئ^(١٤)، بما لا يدع عملية إنجاز المعنى تسقط في هذا التجريب الذى ربما يتسق مع النصوص الشعرية الوصفية «غير السردية» لما تتسم به من إمكانات تجريدية تطلق العنان لمهرة التأويل بغير رقابة كبيرة، ولا يتسق ذلك مع النصوص السردية التى وإن تناثرت فيها النجوم تلك فلا تعدم - بالرغم من تناثرها - وجود خيط يصل بينها ليرسم صورة - ربما - يشوبها التشويش الذى ينتفى بقراءة تسعى إلى تجليتها بغير شوائب.

وإذا كان أيزر قد ركز على تنوع استجابة القراء راداً معايير تبين الاستجابات المختلفة إلى أمور فى النص وأمور خاصة بالذات القارئة، فإن هولاند Norman Holland قد ركز فى تحليله للاستجابة الناجمة عن تلقى النصوص على هوية المتلقى؛ إذ يرى:

أن قراءة القارئ للنص إنما هى قراءة لهويته هو؛ إن القارئ يضم خيوط هويته فينسجها خلال استجابته للعناصر التى يتكون منها النص^(١٥).

وهو فى ذلك - أقصد هولاند - يشارك ستانلى فيش فى مفهوم الاستجابة، وإن اختلفت أدوات وولاءات كل منهما.

أما كولر Johnathan Culler وهو ممن ينتمون إلى نظرية التلقى Reception Theory فقد حاول أن يكون أكثر موضوعية بابتعاده النسبى عن التوجه النفسى فى تحليل استجابة القراء؛ حيث ركز على مجمل الأعراف والسنن التى يدركها القارئ، عبر التراكم المستمر الناجم عن احتكاكه الدائم بالنصوص الأدبية على اختلاف أنواعها، مستخدماً فى ذلك مصطلح المقدرة الأدبية Literary Competence، أو ما يمكن أن نطلق عليه الذائقة الأدبية، حسب ترجمة السيد إبراهيم لها. وقد استخدم هذا المصطلح للدلالة على الإلمام بجمللة الأعراف المحتاج إليها فى تفسير النصوص الأدبية، وهى المعرفة التى ينطوى عليها القارئ المثالى مجسداً للتفكير البينوى حول هذه الذائقة^(١٦).

إن التركيز، إذن، فى تحليل استجابة القارئ يعتمد على الكشف عن العمليات التفسيرية التى يستخدمها القراء؛ ومن

التي تؤثر على قراءتنا، مثلما يبحث عن الملامح الجوهرية لعملية القراءة فى فهم النص. إن أيزر يحاول بالرجوع إلى الفينومينولوجيا أن يستغنى عن التقابل بين النص والقارئ أو الموضوع والذات، ليحل محلها العمل الأدبى والقارئ الضمنى. ومن أعلام هذا الاتجاه أيضاً ستانلى فيش Stan Ley Fish، صاحب الأسلوبية العاطفية، Affective Stylistics، التى عنت بالاستجابات العاطفية أو الشعورية للقراء. ومن ثم، كان فيش معنياً بصفة خاصة بالعمليات الذهنية التى تجرى فى العقل أثناء عملية القراءة^(١٧).

ومع إعادة تعريف الأدب بأنه لا يتحقق وجوده ومعناه إلا فى عقل القارئ، ومع إعادة تعريف النص بأنه مجرد عامل مساعد بين القارئ وعملياته الذهنية، جاءت تعريفات القارئ المصاحبة لنقد الاستجابة؛ فلم يعد القارئ هو ذلك المتلقى السلبى للأفكار التى يطرحها المؤلف أو التى زرعتها فى النص، بل أصبح فاعلاً كما يقول فيش^(١٨). وبذلك، يظل معنى العمل الأدبى موقوفاً على فعل القارئ أو على عمل القارئ فى النص، حسب ماركس. فإذا ما سألك أحد: ماذا تفعل؟ سوف تقول: أقرأ، فأنت تعترف، إذن، بأن القراءة عمل تقوم به. وفى مقال لأيزر عنوانه: «كيف تتعرف على القصيدة عندما تقرأها» يقول: إن المفسرين لا يفكون شفرة القصيدة ولكن يصنعونها. ويعترف أيضاً بأن القارئ عندما يملأ الفراغات فى السرد، فإنه صانع فاعل؛ إذ يقوم بملء ما هو ضائع فى السرد. فالقراء والنصوص - معاً - يصنعون الأعمال الأدبية^(١٩)، ويؤكد ذلك ما أشار إليه السيد إبراهيم؛ إذ يرى أن أيزر:

يذهب إلى أن المعنى الذى يتكون على نحو إبداعى عند القارئ يشتمل عليه النص نفسه. يقول فى عبارة له مشهورة كثيراً ما يقتبسها عنه النقاد: يخلق اثنان من الناس فى سماء بعض الليالى، فيريان النجوم نفسها، لكن أحدهما ربما رأى صورة محراث، والآخر ربما استخرج صورة طائر، كذلك النجوم فى النص الأدبى هى الشئ الثابت، أما الخطوط التى تصل بينها فهى الشئ المتغير^(٢٠).

لم تخرج بعيداً عن مفهوم القارئ الذى يمكن استخلاصه من النص، وهو المقابل فى النموذج الذى اقترحه جاب لتنتيل Jaup Lintvelt للمؤلف المجرد أو المؤلف الضمنى أو التخيلى^(١٩)، ذلك القارئ لا يتعد عن أطر العمل الأدبى، فتارة تجده تحت مسمى القارئ المتفوق أو السوبر Super Reader كما هو عند ريفاتير، أو هو القارئ الخبير Informed، كما هو عند ستانلى فيش، أو هو القارئ المثالى Ideal Reder كما هو عند جوناثان كولر، أو القارئ النموذجى Model Reader كما هو عند أمبرنو إيكو أو القارئ الضمنى Implied Reader كما هو عند بوث وشاتمان وبيري.

وقد أخطأ البعض حين اعتبر المروى له Narratee عند جيرالد برنس أحد أنماط القارئ؛ لأن المروى له نمط تخيلى يقابل الراوى Narrator. بينما يقابل المؤلف الضمنى، وهو أيضاً نمط تخيلى، القارئ الضمنى. ولا ينبغي أن نخلط بينهما؛ لأن كلا منهما - المروى له والقارئ الضمنى - يمثل مقتضى سردياً يقع فى مستوى يختلف عن المستوى الذى يقع فيه الآخر^(٢٠).

واتفاقاً مع شلوميت ريمون كنعان^(٢١)، أرى أن هذه الأنماط من القارئ تقدم رؤيتين متعارضتين تماماً: تتضمن الأولى ذلك القارئ المتخيل الذى يقدمه النص بوصفه تمثيلاً كئاثياً للقارئ الضمنى، أما الثانية فتتضمن ذلك القارئ الحقيقى والمتجدد دائماً عبر اللحظات التاريخية التى تنجز فيها قراءات القراء للنص. على أن كل رؤية تتضمن فوارق ضئيلة فيما تحتويه من مصطلحات للقارئ، وفى الطرف الأول من المفهوم يوجد القارئ الحقيقى، وفى الطرف الثانى يوجد التشييد النظرى للقارئ الضمنى أو المشفر Encoded Reader.

لكن، إذا كان القارئ الفعلى أو الواقعى يمثل مجموعة من القراء الحاليين بالنسبة إلى النص ومجموعة أكبر من القراء الممكنين بالنسبة إلى مستقبله، وإذا كان القارئ المجرد أو المثالى هو ذلك القارئ الذى لا يتحقق وجوده على أرض الواقع - حسب فهم السيد إبراهيم - بل هو مقطوع عن كل سياق اجتماعى أو تاريخى، وهو فى الآن نفسه قارئ

ثم فإن كولر لا يصنع صنيع ستانلى فيش الذى يعطينا منهاجاً مفيداً عبر أسلوبيته العاطفية مع إغلاق عينيه إزاء المسائل الأساسية للنظرية، ولا يصنع صنيع ريفاتير الذى يقدم منهاجاً ضيقاً^(١٧) حيث قام بصك ثلاثة مصطلحات للقارئ عبر مراحل زمنية مختلفة، سنشير إليها عند حديثنا عن القارئ. ولأن المجال هنا ليس مجال عرض، فسوف أختتم كلامى فى هذه الجزئية بالإشارة إلى أمر لم أستطع حسمه، كما لم يستطع حسمه العديد من النقاد؛ وهو: هل يمكن التفريق بين نقد استجابة القارئ ونظرية التلقى؟

يجيب عن هذا السؤال كل من جين تومبكنز والسيد إبراهيم بطرح إيجابتين: فبعض النقاد يحاول التفريق بين الاتجاهين حين يربط التلقى بالقارئ، ويربط الاستجابة بنواح تتعلق بالنص، وهو رأى يتردد فى النقد كثيراً، إلا أن من النقد من لا يقبله، ويرى أن بين النظريتين استمرارية واضراً، وأن الحدود بينهما غير فاصلة تماماً^(١٨). على أنه يمكن التفريق - من وجهة نظرى - لا من خلال وجود حدود فاصلة، ولكن من خلال رصد نزوعين يحكمان توجهات أعلام هذين الاتجاهين؛ الأول منهما نزوع ذاتى، والآخر يتسم بالموضوعية النسبية. يتضح ذلك إذا قمنا بتصنيف المساهمين فى الاتجاهين؛ حيث نجد البعض يركز على العمليات الذهنية الخاصة بكل استجابة على حدة مع الأخذ فى الاعتبار إمكانيات النص الفنية؛ يمثل هذا الاتجاه نورمان هولاند وديفيد بلانك وستانلى فيش، بينما يركز البعض الآخر على قدرة النص على خلق قارئه من خلال ما يحمله «النص» من مشيرات تدفع القراء عبر استراتيجية نصية إلى طرح استجاباتهم التى لا تخلو من قدر من مراقبة النص على هذه الاستجابات. ولعل أهم رواد الفريق الثانى كولر وأيزر ويابوس H. R. Jauss الذى ركز على مفهوم «أفق التوقع» وقدرة النص على كسر هذا الأفق أو مخالفته لدى القراء.

٣ - أنماط القارئ وموقف نقدي:

٣ - ١

تعددت نعوت القارئ حسب اقترابها أو ابتعادها عن القارئ الفعلى Actual Reader، على أن أكثر هذه النعوت

كما يدعون، فهم لم يفعلوا أكثر من بنى مبادئ المدرسة
النشككية تحت مسمى جديد^(٢٣) ولعل أظهر مثال على ذلك
هو تلك القراءة التي قامت بها باولا إيه. تريشلر Paula A. Treichler^(٢٤).

إن الاختلاف الوحيد الذى يظهر فى نقد استجابة القارئ
يظهر فى اللغة الاصطلاحية التى يستخدمها نقاد الاستجابة؛
فهم يلجأون إلى استخدام لغة التحليل النفسى لوصف
حالات معتبانية من الكفاحات الذهنية عوض الاصطلاحات
الشككية^(٢٥). إن نقاد اتجاه القارئ يحددون مهمتهم انطلاقاً
من رؤيتهم التى تتلخص من شأن الأدب وأصله إياه فوق
السياسة، وبعيداً عن كونه مؤثراً مباشراً على جمهوره.

لقد أصبح نقاد استجابة القارئ ينظرون إلى الآثار التى
يتركها الأدب على المتلقى على أنها استجابة فردية تختلف
من شخص إلى آخر مكرسين حالة التشظى ومؤكدين أهمية
انتفاء القيمة، وهو نزوع، كما أسلفت، فلسفى تجلى
وضوحاً فى كتابات جاك دريدا وميشال فوكو وغيرهما.

ولأن نقد الاستجابة يهتم بهذه الاستجابات المتنوعة
للقرء، فقد اتكأت مرجعيتهم النقدية على مشاركة قرء من
أنصاف المعلمين، واقعين فى شراكة مع علماء النفس واللغة
والفلسفة وغيرهم من طلاب العلم غير المتخصصين^(٢٦)،
وهم بذلك يتعاملون مع الأدب من حيث هو محض مثير
لاستجابات لاتنشى علماء يحيط بالإبداع الأدبى من حيث
هو نتاج إنسانى متميز؛ فراحوا يدعون القرء لوصف رد
فعلهم تجاه النص لحظة بلحظة، فبدوا كأنهم يعيدون للنقد
الأدبى سمات كالمزاجية والعاطفية والانطباعية، وهى سمات
جعلت من الأدب فى الماضى هدفاً لهجوم العلم.

إن شيئاً لم يتغير فى مسيرة النقد الأدبى نتيجة لما يبدو من
قريب كتحول مفاهيمى للمعنى من النص إلى القارئ، فلا
يزال الأساتذة والطلاب على السواء يمارسون النقد كما كان
يمارس فى السابق، مع اختلاف فى المفردات المستخدمة فى
تحليلهم النقدي.. وبالرغم من ذلك، فلا يزال النص هو
الوحدة الأولى فى تكوين المعنى، ولا يزال المعنى ذاته هو

يفهم معنى النص ومفزاؤه فهماً تاماً صحيحاً متفقاً مع النص،
أو فيهما لا يشوبه ما يشوب فهم القارئ الفعلى من نقص
وذاتية^(٢٧). إذا كان كل ذلك، فكيف يمكن، إذن،
الإمساك بقراءة النص؟ وما حاجتنا إلى تلك القراءة الواحدة
الكافية غير المنقوصة، تلك القراءة النهائية التى يملكها
القارئ الضمنى؟ فهل نحن فى حاجة لتفعيل قراءة ذلك
القارئ المثالى النموذجى؟ أم نحن فى حاجة لتفعيل قراءة
القارئ الواقعى أو الفعلى؟ وكيف يمكن تفعيلها فى ظل
نعددها وذاتيتها ونقصانها؟!

أظن أن تلك الأسئلة تصيب النظرية فى العمق، مالم
ننحر البحث عن تلك القراءة الممكنة التى يستطيع إنجازها
القارئ الواقعى المتميز القادر على القيام بعملية القراءة
واعتبارها إنجازاً أو تشييداً لمعنى النص.

٣ - ٢

لقد ارتبط نقد استجابة القارئ، وكذلك نظرية التلقى،
بتوجهات فكرية وفلسفية نعتت من قبل الثقافة الغربية بما
يسمى مابعد الحداثة Post - Modernism. وهى توجهات
ساهم بالدرجة الأولى - فى إنشائها ماحاق بذلك الغرب من
تطورات اقتصادية وفلسفية، إن هى إلا نتاج للمراحل السابقة
(الحداثة/ الرأسمالية)، ومن ثم فقد ارتبط التوجه إلى القارئ
بمناهج أخرى مثل التفكيكية Deconstruction وعلم
العلامات وغيرها من مناهج مابعد البنوية Post - Structuralism؛
لذلك، أردت أن أبه إلى أهمية مراجعتها فى إطار
ما نحيا فيه من طور حضارى، بما يؤدى إلى تمثيل علمى
مسؤول لا يبهى بحس المودة. على أن مثل هذه المراجعة لن
تكون قبل تعرف النظرية بوصفها الركيزة الأولى، ثم تعرف
الموقف النقدي منها لاحتواء المشهد كاملاً؛ لذلك، سوف
أورد بعض الملاحظات التى أشار إليها غير باحث تمثل
خفصات لا يستهان بها، وربما تؤدى إلى الالتفات عن هذا
التوجه المعنى بالقارئ إلى نواح أقرب إلى النص والنصية.

تذهب جين تومبكينز Jane P. Tompkins إلى القول بأن
النظرة المدققة فى نظريات نقد استجابة القارئ، وفى
ممارساتهم، تبين أنهم لم يقوموا بثورة فى مجال النقد الأدبى

السردى ويسمى إلى تطويرها بانتخاب أقربها إليه والإضافة بالتحويل اللازم لقيام إبداعه.

القارئ المتخصص، إذن، هو نمط من القارئ الفعلى. ولكنه نمط يتمتع بموثوقية كبيرة فى قراءته للنص السردى. ولأنه جزء من القارئ الفعلى فهو قارئ واقعى لا يقع ضمن مفهوم القارئ المجرد؛ لأنه قارئ قادر على تفعيل قراءته لما يملكه من أدوات تفسيرية وتأويلية تعينه على ذلك بشكل فعلى؛ فهو يقوم بتشديد النص غير المكتوب عبر قراءته للنص المكتوب لأنه قادر على ملء الفراغات والإعلان عن المسكوت عنه وتأويله بإرشاد من تلك الإشارات التى تومض فى النص من حيث هى نقاط إضاءة تساعد على الوصول إلى الهدف المنشود.

اعتماداً على هذا الفهم، نستطيع القول بأن النص لم يعد غفلاً من معنى أساسى تسعى قراءة القراء المتخصصين إلى الإمساك به أو الاقتراب منه؛ فليس ثمة معنى يمكن التوصل إليه إلا وهو بعض معنى النص. ومن ثم، فإن قراءة القارئ المتخصص لاتنفى عن النص ثراءه وانفتاحه الدائم للقراءة.

يذهب إيكو إلى أن كل رسالة تفترض كفاية نحوية لدى المرسل إليه، كما يذهب إلى القول بأن النص السردى، حالة ظهوره من خلال سطحه أو تجليته اللسانى إنما يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التى ينبغى أن يفعلها المرسل إليه^(٣٠). ومن ثم، فإن أول الأعراف التى يجب أن يمتلكها القارئ المتخصص هى الكفاية النحوية، وهى فى حالة النص السردى تمثل نحو النص؛ أى النظر إلى النص السردى باعتباره جملة كبيرة تتكون من مسند ومسند إليه ولواحق نحوية تحدد المعنى وتشير إلى التركيب. فالنص السردى، حسب هذا الفهم، إن هو إلا نسج فضاءات بيضاء وثرغات ينبغى ملؤها، ومن يشه يتكهن بأنها ثغرات سوف تملأ، فيتركها بيضاء لسببين: الأول: هو أن النص يمثل آلية مقتصدة تحيا من قيمة المعنى الزائدة التى يدخلها المتلقى على النص^(٣١). أما الثانى فهو أن النص يترك للقارئ المبادرة التأويلية؛ فإن النص إنما يث إلى امرئ جدير بتفعيله^(٣٢)؛ ذلك المرء هو القارئ المتخصص القادر على فهم النص. وفهم النص معناه القدرة

هدف فى الممارسة النقدية^(٣٧). لذلك، يفتح كارلهايتز ستيرل مقاله «قراءة النصوص القصصية» بقوله:

كى نفهم كيف يتعامل القراء مع النصوص علينا أن نبدأ بتناول الشكل القصصى ذاته^(٣٨). وهو بذلك ينجو مما وقعت فيه ريمون ش. كنعان حين قبرت أنها سوف تستعين ببعض مساهمات ظاهراتية القراءة^(٣٩) فى شعربة التخيل القصصى، بينما كانت قد أعلنت فى أول كلامها أن النص المكتوب يعار من درجة من الرقابة على عملية القراءة؛ أى عملية تشييد النص غير المكتوب، وهى العملية التى يقوم بها القارئ الذى يمثل - لديها - تمييزاً كئيباً للنص، فظل كلامها معلقاً بين مفهومى القارئ الضمنى والقارئ الفعلى.

٤ - القارئ المتخصص وأعراف القراءة:

٤ - ١

أظن أننا لسنا فى حاجة إلى البحث فيما تنصوى عليه طرائق تعرف القارئ الضمنى وأنماطه، حسب تعبير كل على حدة. كما أننا لسنا فى حاجة إلى تنميط قراءة القراء الفعليين. بل نحن فى حاجة إلى وضع إجراءات يتمكن من خلالها القارئ الفعلى المتخصص من تشييد معناه المستمد من النص؛ بعيداً عن إشكاليات الإغراق فى تفصيلات انفعالاته النفسية وعملياته الذهنية!! لكن من هو القارئ المتخصص ذلك الذى لايفند ضمن أنماط القارئ التخيلى، كما لايمثل أيضاً احتمالات القراء الفعليين؟

يقترح مفهوم القارئ المتخصص فى بعض الأمور من مفهوم القارئ الخبير الذى قال به ستانلى فيشر؛ فهو قارئ يتميز عن غيره من جمهور القراء الفعليين بما لديه من معارف دقيقة بأدوات وإمكانات النص الأدبى - أقصد النص السردى - وهو قارئ قادر على إنشاء المعنى عبر ما يقيمه من علاقات جدلية بين مجمل مقتضيات النص السردى. فهو قارئ يمتلك دراية واسعة بالسرد وعلومه، وهو بالرغم من ذلك منفتح ومنجز فى آن لإمكانات ومقتضيات سردية لما تزل فى أفق المستقبل. فهو إما قارئ ناقد حصل الدراية ليشتغل على النصوص، أو هو قارئ مبدع يحاور إمكانات الخطاب

على وضع المادة التي نتناولها أثناء القراءة في مكانها من منظومة المفاهيم التي تنظم هذا السياق (٣٣).

٤ - ٢

أشرت في الفقرات السابقة إلى مفهوم القارئ الضمني أو المجرد، ومثل هذا القارئ يكون ضمناً أو مشفراً، لأنه ينتمي إلى العمل الأدبي، دون أن يكون مشخفاً فيه لأنه لا يعبر عن نفسه أبداً بشكل مباشر أو صريح. فهو يعمل بوصفه صورة للمرسل إليه المفترض والملمس في النص. وهو يعمل من جهة ثانية بوصفه صورة للمتلقي المثالي القادر على تحقيق المعنى الكلي ضمن قراءة متصورة. ولكن، هل يمكن أن تكون القراءة بهذا المعنى فعلاً منجزاً لمعنى النص؟ يجيب شميد Schmid عن هذا السؤال من خلال تعريفه لمقروئية النص بقوله:

إن النص يرمج قراءته الخاصة، فتكون القراءة ضمن هذا التصور عبارة عن عملية تحقق من نظام دلالي ذي وجود سابق على القراءة نفسها (٣٤).

فالمعنى - بناء على هذا التصور - له وجود مستقل عن تدخل الذات القارئة، خاصة أن دور هذه الذات ينحصر في تعرف معان موجودة قبل عملية القراءة. والملاحظ من ذلك أن شميد يهمل الإشارة إلى أن القارئ الفعلي - باعتباره مستوى لإنتاج المعنى - يمكنه أن ينجز قراءات أخرى لا تتفق بالضرورة وقراءة القارئ الضمني. ومن ثم، يذهب كارلهاينز ستيرل إلى القول بأنه:

إن أردنا أن نبقى على الدور الذي يقوم به الأدب في الاتصال، فإننا في حاجة إلى نظرية شكلية للاستقبال، كما نحتاج إلى مهارة القراءة الصحيحة؛ إذ لا يمكن أن نحدد نمط استقبال نص قصصي بعينه تحديداً كافياً عن طريق الانتظار حتى نعرف كيف استقبله القراء فعلاً، ثم نقوم بوصف هذا الاستقبال (٣٥).

لذلك، ذكرت - سلفاً - أن القارئ المعنوي به هنا هو قارئ فعلي، ولكنه ذو قدرات خاصة، أو لنقل ذو ذائقة مدربة

بحكم كونه قارئاً ناقداً أو مبدعاً. وهو يتسم بقدر ضئيل من التجريد لأنه ليس «أنا» تحديداً أو «أنت» على وجه الخصوص وربما يكون أيّاً منا أو كلينا معاً، ولكن مع توافر شرط هو وجود هذه الذائقة المنطوية على معرفة النص السردى ومقتضياته ومكوناتها وطرائق اشتغالها لإنجاز السرد وكيفيات تحفيزها لقراءة ذلك القارئ المتخصص.

ومن ثم، فلن يغيب عن قراءة ذلك القارئ أن النص لديه القدرة على توجيه ومراقبة فهمه ومواقفه بوضع بعض المفردات قبل الأخرى، وهكذا الجمل والفقرات والوحدات السردية. فكثيراً ماتستعمل الاسترجاعات Analepses لتسرد القارئ بحقائق ضرورية، بينما تثير الاستباقات Prolepses لديه توقعات تدفعه إلى اختبار إثباتها أو نفيها فالقارئ هو الذي يستخلص القصة ويشيد الشخص من إشارات متنوعة متناثرة على طول السلسلة المتواصلة للنص (٣٦)؛ لذلك، تعمل المواقف والحقائق المقدمة في المراحل الأولى للنص على تشجيع القارئ على تأويل كل شيء لاحق على ضرئها، كما يكون القارئ منحازاً نحو الاحتفاظ بمثل هذه المعاني والمواقف لفترة طويلة قدر الإمكان. هكذا، يستطيع القارئ المتخصص أن يفسر استراتيجية طرح التوقعات والتعامل معها. ففي (الباطر) لحنامينه يقتل زكريا - بطل الرواية - كلب المرأة التركستانية من الهلع، بما يؤدي إلى نشوء توقع في ذهن القارئ بأن معركة ستنبش بين المرأة والرجل لدلالة قتل الكلب على عدم الوفاء والغدر، ربما يثير توقعاً بانتهاء العلاقة بينهما، فتظل المواقف التالية - عدم قدرته على الالتقاء بالمرأة بعد الحادثة - لهذا الحدث ولفترة طويلة تدعم حدس القارئ بأن مثل هذا الفعل سيجهز على العلاقة، إلى أن ينفي النص هذا التوقع كلية بإظهار معلومات جديدة تفيد بأن العلاقة لم تنقطع. إنها ألعاب السرد حيث يظهر توقع ليتوارى مفسحاً المجال لتوقع آخر قد يكون نقيضاً. وبذلك، يخلق النص جدلاً بين ماتم تقديمه من مواقف في السابق وماتم تقديمه الآن من مواقف متعارضة. ذلك الجدل هو ما يضمن لعملية القراءة الاستمرار.

من هذا المنظور، يمكن تصور القراءة عملية متواصلة لتشكيل الفرضيات؛ إما لدعمها أو تطويرها وتعديلها وأحياناً

النص إلى تأخير سرد الحدث القادم فى القصة أو حدثاً يكون القارئ متلهفاً معرفته. ومن ثم، تؤجل رواية (البلدة الأخرى) لإبراهيم عبد المجيد مصير الفتاة، وكذلك مصير العامل المصرى الذى يقوم بالتدريس لها إلى أقصى قدر ممكن، حفاظاً على استمرارية القراءة، وإتاحة لعرض مرافق مساعدة أو ثانوية تساهم بشكل خلفى فى بناء أزمة العالم المحكى. كذلك أيضاً يتم تأجيل الحادث الذى أودى بالحاج كيان إلى السجن فى (عرس بغل)، حتى يتسنى للنص أن يفتح آفاقاً لتوقعات القارئ لا يجاب عنها إلا فى نهاية الرواية.

أما «الحذف» فهو تقنية جديدة بالاهتمام فى هذا المقام؛ حيث تنشأ الإمكانات المتنوعة للتأويل عن طريق اقتراح المسكوت عنه فى النص السردى، وهنا يقوم القارئ المتخصص بتشديد ذلك المسكوت عنه أو بملء ما يتم إنشاؤه من ثغرات فى ظل المواقف المقدمة داخل السرد، وكذلك فى ظل المعارف المشتركة بين ما يقدمه النص من عالم تخيلى وما يعيشه القارئ من عالم فعلى. لذلك، يلزم لفهم النص أن تندمج عناصره فيما بينها، ذلك الاندماج الذى يتم من خلال نماذج التماسك - كما تقول كنعان - التى تشتق إما من الواقع أو من الأدب. وتساعد نماذج الواقع فى تطبيع نماذج التماسك بالإحالة على مفهوم ما يحكم إدراكنا للعالم^(٣٨). لذلك، يبدو مألوفاً أن يسبح الحاج كيان (فى عرس بغل) خلال مراحل ثلاث وسط: المتعة والألم والمعرفة أثناء تعاويه الحشيش فى المقبرة. وذلك، راجع إلى حقيقة قارة فى المرجع أو العالم المدرك الفعلى تقول بأن الحشيش يفتح فى الذهن آفاقاً تخيلية متداخلة. إن ما يميز القصص عن التجارب الحياتية تمييزاً أساسياً هو أن الموضوع فى الحياة اليومية يتم إدراكه من خلال علاقته بأفق من الارتباطات الخارجية التى يجب التكيف معها، بينما فى العالم القصصى الذى يساهم القارئ فيه بالمشاركة فى الموقف القصصى، يحدد العلاقة بين الموضوع وخلفية البناء النصى المرتبط بها^(٣٩).

أما نماذج التماسك المستمدة من الأدب، فهى تتكون عبر ما يؤمسه الجنس من تقاليد اتفاقية بين القارئ والنص، ومن ثم تصير بعض التوقعات مقبولة وتصبح أخرى مبعدة؛ فيكون من المقبول أن يمتطى لص بغداد جنياً ينقله إلى

إحلالها محل أخرى، أو إسقاطها كلية. لكن، ينبغى التنبيه على أن الفرضيات المرفوضة قد تستمر فى ممارسة تأثيرها على فهم القارئ. يظهر هذا المنظور بوضوح فى رواية (عرس بغل) للظاهر وطار، حين يغامر القارئ - بغواية من النص - باقتراح تنمة لموقف الحاج كيان باختيار العناية ليمنحها كيس الحلوى لتصبح مضيغته لهذه الليلة؛ فالرواية تشير إلى أن من سيمنحها الحاج كيان كبسه هى صاحبته التى ستسعد باستضافته، ولن يستطيع القارئ إلا أن يتنبأ بأن الحاج كيان حين قام سيلقى ترحيباً من سيمنحها كيس حلواه، ولكن تنمة الحدث تودى إلى كسر أفق توقع القارئ؛ إذ ترفض العناية متعللة بالإجهاد. وهنا، يدرك القارئ لعبة النص، فلا يسلم سريعاً بما تم تكرسه من مواقف مضللة؛ لأنه تعمم من النص ألا يغامر إلى هذا الحد؛ ومن ثم فعليه أن يستمر فى القراءة مستسلماً لقدرة النص على تقويض قراءته.

على القارئ المتخصص، أيضاً، إدراك ما يمارسه النص من ألعاب تعود بالنفع على بقاءه حياً أطول مدة ممكنة، وذلك من خلال تقنية التبطين؛ فمن صالح النص تبطين عملية الفهم عند القارئ. من أجل هذه الغاية سيقوم النص السردى بتقديم عناصر قد تبدو غير مألوفة، أو ببساطة يرجى تقديم المواقف المتوقعة لذلك، يطرح النص على عملية القراءة قفزات فى المستقبل بما يدفع القارئ إلى المغامرة بتخمينات متنوعة، وينتظر القارئ كى يرى ما إذا كانت ستتحقق توقعاته أم العكس. حين تتحقق يكون التأثير أحد الارتياحات، وكذلك تهدئة التشويق. وحينما لا تتحقق تنشأ مواجهة حادة بين المتوقع والراهن، وهذا يقود القراءة إلى إعادة فحص فعالة للماضى أو تعديل له^(٣٧).

كذلك أيضاً على القارئ المتخصص أن يجيد التعامل مع عوامل خلق التشويق حتى يمكنه سد الثغرات أو الفراغات المتناثرة فى النص السردى. وتظهر هذه الثغرات أو الفراغات عبر تجلبيبين: الأول، هو الحذف حيث يسقط النص أموراً يعول فى فهمها على المعارف التداولية التى تحكم البنية الثقافية التى ينشأ فيها ذلك النص. أما الثانى فهو التأجيل الذى يتألف من عدم إفشاء الحقائق، حيث يجب أن تقدم فى القصة. فمن أجل ضمان استمرار اهتمام القارئ يعمد

المتخيل من تداخل العديد من الأنماط السردية والمواقف المتعارضة، حيث يتم كسر ما يسمى بتتابع الحدث حينما يخترق الحدث الواحد بأحداث مساوية، هي بدورها تخترقها أحداث مختلفة تزيد من تعقيد النص وتجعل للتأويل أفقاً دائماً القابلية للتمدد والاتساع بالسخرية من الفهم الماضى لبناء النص السردى.

وعلى حين توجد نصوص قصصية تفترض قراءة مباشرة شبه تداولية، فثمة نصوص يشترط شكلها قراءة انعكاسية لا تكتشف عن معناها إلا بأفق قراءة ثانية، وبذلك يتحول إنشائها إلى موضوعها. ففي القصص التجريبي، يخضع رد الفعل الأول المعتاد لدى القارئ الذى تتحكم فيه حركة الطرد المركزى للاستقبال إلى أسلوب الإنشاء ذاته^(٤١). بهذا الفهم، لن يستطيع القارئ أن ينجز قراءة تسعى إلى إنشاء معنى لرواية (قميص وردى فارغ) لنورا أمين إلا من خلال التركيز على الوسيط الشعرى ذاته، أقصد به لعبة الكتابة أو لعبة إنشاء السرد الذى يعتمد على التناص مع نفسه والتكرار المتوالد لحادثة واحدة تمثل انشطار الذات الراوية (الراوى) إلى نصفين يمثلان جوهر العلاقات الإنسانية القائمة بين المرأة والرجل، دون أن يكون لأى منهما وجود يمكن أن يشار إليه فى عالم خارج عالم السرد.

حيث يشاء، كما يكون من المقبول أن يعتلى السندباد البساط السحري الذى يجوب به الأنحاء طالما أننا داخل جنس العجائبي.

٤ - ٣

على أن بعض النصوص - الحديثة تحديداً - تبدو معنية بالحيلولة دون تشكيل أية فرضية نهائية أو معنى إجمالى، وذلك عن طريق جعل مفردات متنوعة فى النص السردى تتلف الواحدة منها الأخرى أو تلغىها دون أن تشكل إمكانات متعارضة، بحيث لا يمكن استخلاص المعنى بإدراك الإشارات أو المشار إليه، بل باعتبار أن الانفتاح الإشارى هو أفق التنظيم اللغوى الشكلى الذى يمثل لب الموضوع التخيلى للنص. لذلك، يتحدى السرد التجريبي قارئه فى البحث عن أنماط قراءة جديدة مما يزيد من مخزون الاستقبال، وذلك باستكشاف إمكانات القص، كما أن طرق القراءة الجديدة التى يحتاج إليها القصص التجريبي الحديث من شأنها أن تبيى لنا مداخل جديدة إلى القصص القديم، وتمكننا من توسيع خبرتنا بالنصوص الأدبية^(٤٢) لعل ذلك ما يمكن أن نستخلصه من قراءة (هراء متاهة قوطية) لمصطفى ذكرى، حيث يعمد النص إلى عدم الانتهاء إلى فرضية واحدة تمثل نهاية واحدة متماسكة بالفهم النبوى؛ إذ يتم تشييد العالم

هوامش:

(*) سوف نناقش هذا المصطلح ونميزه عن مصطلح القارئ الخبير فى موضع لاحق من هذه الدراسة.

١- Iser, Wolfgang. The Implied Reader: Patterns Of Communication In Prose Fiction From Bunyan to Beckett, Baltimore: Johns Hopkins Up. 1974 PP 2 -3.

٢- Rimmon - Kenan, Shlomith: Narrative Fiction, London Methuen. 1983.

٣- Rimmon - Kenan, Shlomith. Op, Cit, P 119.

٤- Tompkins, Jane P., ed. Reader - Response Criticism: Johns Hopkins Up. 1980

٥ - كالر هاينز ستيرل: قراءة النصوص القصصية، مجلة فصول، مج ١٢ ع ٢ ص ٤٧ ص ٦٠.

٦- Rimmon Kenan, Shlomith, Op, Cit, PP 117 - 129.

٧- Kate Chopin; The Awakening. Nancy A. Walker, ed. Bedford Books: Boston, 1993.

٨- Ross C. Marfin, Reader - Response Criticism And The Awakening, Kate Chopin The Awakening, Nancy A. Walker ed. Bedford Books: Boston, 1993, P 297.

٩- Ross C. Marfin, Op, Cit, P 298.

١٠ - السيد إبراهيم: آفاق التلقى وتشكيل الذائفة الأدبية، ضمن كتاب الإبداع واشكاليات التلقى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إعداد حاتم عبد العظيم، ص ٧٧.

١١- Ross C. Marfin, Op, Cit, P. 300.

- ١٢ - Ross C. Marfin. Op, Cit, pp, 300 -301.
- ١٣ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٧٧.
- ١٤ - Rimmon - Kenan, Op, Cit, P. 117.
- ١٥ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٨٠.
- ١٦ - المرجع السابق، ص ٨١.
- ١٧ - راسان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢، 1996، ص ٢٢١.
- ١٨ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٧٨.
- ١٩ - جاب لتفتل: مقتضيات النص السردى الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢، ص ٩٧.
- ٢٠ - Gerald Prince. A Dictionary Of Narratology, London: Sioier Press, 1988. P 79.
- كذلك انظر جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروى عليه، تر: على عميفي، فصول مج ١٢، ع ٢، ١٩٩٣، ص ٧٥ ص ٩٠.
- ٢١ - Rimmon - Kenan, Op, Cit, P 119.
- ٢٢ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٨١.
- ٢٣ - Tompkins, Jane, Op, Cit, P 49.
- ٢٤ - Paula A. Treichler: The Construction Of Ambiguity In The Awakening Kate Chopin The Awakening, Op, Cit, P 308 - P 328.
- ٢٥ - Tompkins, Jane, Op, Cit, P 62 - P 63.
- ٢٦ - Tompkins, Op, Cit, P 51.
- ٢٧ - Tompkins, Op, Cit, P 64.
- ٢٨ - كارلهاينز ستيرل، مرجع سابق، ص ٤٧.
- ٢٩ - Rimmon - Kenan, Op, Cit, P 110 - P 119.
- ٣٠ - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦، ص ٦١.
- ٣١ - نفسه، ص ٦٣ ص ٦٤.
- ٣٢ - نفسه ص ٦٤.
- ٣٣ - كارلهاينز ستيرل، مرجع سابق، ص ٥٣.
- ٣٤ - جاب لتفتل، مقتضيات النص السردى، مرجع سابق ص ٨٩.
- ٣٥ - كارلهاينز ستيرل، مرجع سابق، ص ٥٠.
- ٣٦ - Rimmon - Kenan, Op, Cit, P 119 - P 120.
- ٣٧ - Rimmon - Kenan, Op, Cit P 122.
- ٣٨ - Rimmon - Kenan, Op, Cit P 124 - P 125.
- ٣٩ - كارلهاينز ستيرل، مرجع سابق، ص ٥٥.
- ٤٠ - نفسه، ص ٥٨.
- ٤١ - نفسه، ص ٥٨.



جماليات التلقى فى الرواية العربية المعاصرة

إبراهيم السعافين*

الاهتمام بالمتلقى لا يقابله اعتراف بدوره فى النقد، ويظل الدور الأساسى للمبدع صاحب الرسالة فى تشكيل وعى المتلقى وتحقيق أثر الفن فيه. بيد أن بناء المسألة، فى رأى أرسطو، يهتم بالمتلقى فى تأليف كل عناصرها وفى النتيجة التى تنعكس فى المتلقى وهى التطهير^(١).

ولعلنا لا نستطيع أن نعثر على نص صريح يشير إلى دور القارئ إلا فى نص لورجنينوس التدمرى عن «الأسلوب الرفيع»^(٢) الذى يحدد دور القارئ فى تقويم النص من خلال الأثر الذى يتجلى فى إثارة اللذة الفنية الناجمة من عنصرين: النبالة والجلال، والديمومة.

ولم يجاوز النقد العربى فى بعده النظرى، ما ذهب إليه النقد عند اليونان. فقد كان الاهتمام بالمتلقى ينصب على العناصر الفنية التى تتصل برسالة المبدع وتحقق بالتالى للمتلقى تلقيا سليما معياريا على نحو ما نجد فى معايير الشعر من وجهة نظر المرزوقى^(٣). فثمة سلطة معيارية على النص

لعل مشكلة التلقى من القضايا التى رافقت ظهور حركة الإبداع منذ القديم. وإذا كان الاهتمام بدور القارئ فى النقد الحديث ازداد فى ما أولته بعض المناهج أو الاتجاهات الحديثة من عناية رئيسية، ولاسيما فى المناهج التى تتصل بالتلقى، فإن دور القارئ فى النقد القديم لم يكن غفلا بصورة كاملة. صحيح أن البلاغة الأرسطية والبلاغة العربية ركزت على المبدع، وحددت شروط التلقى من خلال عناصر محددة يفترض أن يوصلها المبدع إلى المتلقى، من مثل ما نعرف فى تعريف البلاغة بأنها «مطابقة الكلام لمقتضى الحال» مما يوحى بسلبية دور المتلقى فى مقابل دور المبدع.

ولاشك أن أرسطو، ومن قبله أفلاطون، اهتما بالمتلقى باعتباره هدف الرسالة الأدبية التى تتوجه إليه فى المقام الأول. لقد اهتم أرسطو، فى تعريفه المسألة، بالمتلقى. ولكن هذا

* أستاذ الأدب العربى، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية.

وفى حديث حازم القرطاجنى عن الغموض فى (المنهاج)^(١٠)، والكلاعى فى (إحكام صناعة الكلام)^(١١). وقد اتضح الخلاف فى التلقى فى تأويل القرآن لدى المتكلمين وظهر بصورة واضحة فى الاختلاف بين أتباع الظاهر والباطن^(١٢).

وبوسعنا أن نتابع هذه الملاحظة فى تفاسير المتصوفة وتصانيفهم، وقد بين المتصوفة الفرق بين فهم العوام وفهم الخاصة^(١٣). على أننا قد نفق فى النهاية أمام قراءات نفود كلها إلى أن ثمة معنى معيناً صحيحاً قاراً فى النص هو المعنى الذى يتأوله القارئ.

وإذا جاوزنا الحقبة الكلاسيكية وحاولنا تتبع النقد السياقي، فإن دور القارئ فيه بدأ مرتبطاً بمجال الاهتمام وهو «السياق».

فإذا كان ثمة علاقة أساسية بين النص وسياقه، فإن القارئ ذو صلة مؤكدة بهذين العنصرين فى العملية الإبداعية. صحيح أن هذه المناهج لم تتحدث صراحة عن دور القارئ، أو عن نظرية التلقى بصورة مباشرة، بيد أن بحثها عن سياقات ومرجعيات معينة يدخل القارئ، بلا شك، طرفاً أساسياً فى عملية التلقى. فليس من الممكن أن يقبل النقد السياقي بدور «المؤلف» وحسب فى تحديد طبيعة «الرسالة»، فلا يكفى أن يكون المؤلف ممن يؤمنون بدور التاريخ أو الواقع أو العالم الداخلى للمبدع لكى يدخل إنتاجه فى إطار المنهج التاريخي أو الاجتماعي أو النفسى أو العقائدي أو الأخلاقي للأدب.

فمناهج النقد متصلة بصورة رئيسية بالقارئ المتمرس/الناقد، وهو الذى يستطيع أن يحدد منطلقه فى دراسة النص، فقد يختار منهجاً ملائماً لقراءة النص، وقد يختار منهجه هو لقراءة أى نص، وقد تجتمع لديه مناهج مختلفة يرى أنها تتضافر إلى جانب معارف أخرى لتقديم أفضل قراءة ممكنة للنص. وبوسعنا أن نشير إلى المناهج من مثل التاريخي الاجتماعي والنفسى والإيديولوجي والأخلاقي والفكري واتجاهاتها المختلفة.

ولقد اهتمت المناهج التى اتجهت إلى دراسة النص من الداخل إلى الاهتمام بالعناصر الشكلية على نحو ما نرى فى

والقارئ ولا يجوز لهما أن يخرجاً عنها على نحو ما يتضح فى حديث ابن طباطبا فى (عيار الشعر)^(١٤)، ولا يخرج بشر بن المعتز فى رسالته عن المتكلم والمستمعين عن الطابع المعيارى المحدد سلفاً^(١٥).

على أن دور القارئ لا يتضح فى النقد النظرى عند العرب، ولا يتيسر لنا معرفة موقف القارئ من النص إلا فى فعل القارئ نفسه، أى فى النقد التطبيقي. والقارئ هنا، من غير شك، هو القارئ الخبير الذى حاز شروط القراءة الصحيحة من مثل المفسرين، وكذلك شراح الشعر أهل الرواية والدرابة واللغة والنقد والشعر، إذ يتضح لنا فى هذا السياق دور القارئ المفسر فى فهم النص القرآني، أو القارئ الشارح للنص الشعري اعتماداً على الفهم والذوق من خلال الأدوات اللغوية والثقافية التى تستمد من الواقع وحركة التاريخ. وقد اتضح من الناحية التاريخية جواز الاختلاف فى الفهم والتأويل فى تفسير آية أو شرح بيت من الشعر، على هدى من اللغة والثقافة والمعارف والبيئات والأزمنة، على نحو ما نرى من اختلافهم فى تفسير بعض المجازات القرآنية، كما نرى مثلاً فى اختلاف الجاحظ مع المفسرين فى سورة النحل «يخرج من بطونها شراب» فى فهم الشراب بأنه العسل^(١٦).

ويتضح من كلام الجاحظ أن القارئ/المفسر لابد أن يتلقى النص القرآني وفق شروط معينة تعينه على توجيه النص القرآني الوجهة الصحيحة^(١٧).

ومن تجليات اختلاف المفسرين والشارح فى التلقى تأويل اللغة والقرآن والإبداع حسب اتجاهات الفرق المختلفة. فثمة منطلقات تحدد رؤية المفسر من خلال معتقده وثقافته والفرقة الكلامية التى ينسب إليها. ويطول بنا الحديث لو وقفنا عند التفاسير والشروح والإشارات والنصوص النقدية التى تحدثت عن التأويل واختلاف المعنى أو المصادر التى تحدثت عن الغموض وتعدد المعنى، إذ تتراوح بين غموض المعنى وانبهامه نتيجة لبناء النص أو طبيعية أدوات التلقى، ويمكننا أن نلاحظ هذا فى ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني فى (أسرار البلاغة)^(١٨) فى مواضع متعددة، وفى (دلائل الإعجاز) أيضاً حين تحدثت عن التلقى مباشرة وعن دور المتلقى فى فهم النص وتوصيل الرسالة، وضرورة حيازته لشروط التلقى^(١٩).

ليست بين إنسان (الكاتب) وشئ (القارئ غير المتفاعل) أو بين شئ (الكتاب) وشخص (القارئ/ العادى المتمتع بنوايا حسنة)، وإنما بين شخص وشخص (كاتب/قارئ) أى أنها فاعلة وإيجابية^(١٤).

ويشترط فى المتلقى أن يكون إيجابيا وفاعلا، ويرى فائدة فى سيرة الكاتب والفئة الاجتماعية اللتين يرتبط بهما العمل المدروس فهما بنيتان حقيقتان. بيد أنه يحذر فى حالة الانطلاق من سيرة الكاتب أن يماثل القارئ أو الناقد بين علاقاته الشخصية وعلاقاته هو، مثلما يحذر - فى تحليل المضمون الثقافى والإيديولوجى للعمل الأدبى مستقلا عما يتضمنه من تجربة مباشرة وشخصية - من إضفاء طابع الفكر المفهومى والزوغان عن الموضوع^(١٥).

ولقد أولى اتجاه ما بعد البنيوية أو التفكيكية القارئ أهمية بالغة ذات صلة وثيقة بفهم النص ودور المبدع وطبيعة اللغة، ونقلت الاهتمام من المؤلف إلى القارئ على نحو ما نرى فى نظرية «موت المؤلف» لرولان بارت، ونظرية الإرجاء والاختلاف لجاك دريدا، حتى أصبح القارئ لا يحظى بمعنى معين فقط، ولا يسعى إلى الحصول على دلالة معينة، وإنما الدلالة عائمة منزقة لا يمكن الإمساك بها أبدا.

«ظهرت نظريات الاستقبال والتلقى من مثل النظريات الاجتماعية ونظرية التخاطب ونظرية الاتصال. وقد احتفل علم اجتماع الأدب بظاهرة الاتصال، فقد رأى روبير سكاريت صلة العمل الأدبى بالجمهور، وأشار سارت إلى أن «الجمهور فى حالة انتظار للأثر الأدبى»^(١٦). وقد عالجت الغموض نظرية التخاطب التى ترى الأثر الأدبى أثرا مفتوحا يستدعى التأويلات المتعددة ويتقبلها، فيزداد بها ثراء^(١٧).

وقد ارتبطت نظرية الاتصال بالفلسفة الظاهراتية، فقد انتعشت من النظرية غير التاريخية لهوسرل إلى هايدجر الذى أقر بتاريخية المعنى، ورأى أن العالم ليس موضوعيا خارجيا، وإنما نحن ذوات نبحث من داخل واقع يحيط بالذات وبالموضوع معا^(١٨)، فحيثما وجد «العالم» وجدت اللغة بالمعنى الإنسانى على سبيل الحصر^(١٩)، وبدت ظاهرة هايدجر ظاهرة هرمينوطيقية فى مقابل ظاهرة هوسرل

المنهج الجمالى، أو بأدبية الأدب كما ذهب الشكليون الروس، وقد نادى النقد الجديد بإغلاق النص على نفسه بمعزل عن مقاصد المؤلف فى الكتابة. ولم يقف عند استبعاد نية المؤلف عن تفسير النص، وإنما ذهب إلى عدم جواز خلط استجابات القراء العاطفية فيما يتصل بمعنى القصيدة، فالقصيدة تقدم معناها بمعزل عن نية الشاعر أو استجابة القارئ.

وقد رتب هذا لدى حركة النقد الجديد أن المعنى موضوعى مستقر فى لغة النص الأدبى؛ إذ إنه ليس موجودا فى ذهن مؤلف قد يكون مات من زمن، أو أن المعنى محض دلالات تتصل بكلمات القارئ. على أن النقد الجديد سمح للقارئ من الناحية التاريخية بمعرفة ما كانت تعنيه كلمات القصيدة زمن كتابتها، دون أن يتدخل بأكثر من ذلك.

وقد قامت البنيوية بدور كبير فى الاحتفال بالشكل والبناء. لقد أفاد البنيويون - ولا سيما عالم الأنثروبولوجيا شتراوس - من علم الأصوات ولا سيما مبادئ ترويتسكوى الأربعة، وأفادت البنيوية من عالم اللغة سوسير فى ثنائياته المعروفة، وأسهم رومان ياكوبسون فى عناصر الاتصال الستة المعروفة وهى: الشفرة والرسالة والمرسل والمتلقى والوسط والسياق، ومعروف جهد فلاديمير بروب، ولاسيما فى (مورفولوجية الحكاية الخرافية)، فى قراءة الحكايات الشعبية من خلال وظائف رئيسية وثانوية.

ولقد تعرضت البنيوية للانتقاد فى تجاهل المعنى أو المضمون، فأشار جينيت إلى خطر قراءة الأعمال الأدبية باعتبارها أشياء مغلقة و «نهائية» من أجل معاملتها على أنها خاضعة لأنظمة معينة. ولعل هذا الاتجاه الشكلى للبنيوية جعل ناقدا لامعا هو لوسيان جولدمان يفيد من الماركسية فى ربط البنية بالظقة أو المجتمع، فلم تعد البنية ثابتة أو مطلقة بل نسبية تتأثر بالتاريخ متحركة فى خط التقدم، وحدد لانفلاقة الأديب بعددين هما البعد الاجتماعى والبعد الفردى، وكوّن لنفسه نظرية جديدة تعرف بـ «البنيوية التكوينية» التى اهتمت بالبنية الدلالية وبالشرح والتأويل.

لقد رأى جولدمان علاقة عضوية بين عمليتى الإرسال والتلقى، أو الكتابة والقراءة، أو الكاتب والجمهور. فالعلاقة

بين التاريخ والواقع.. ويتضمن العامل الثالث إمكان أن يدرك قارئ عملاً جديداً ليس من خلال أفق ضيق لتوقعاته الأدبية وحسب، وإنما من خلال آفاق أوسع لتجربته في الحياة أيضاً^(٢١).

وهذه العناصر جميعاً يمكن أن تظهر في عنصر واحد إذا كان التقليد المعقد الذي يراكمه النص يغدو معروفاً بشكل جيد. هذا التقليد الذي بواسطته يتلقى القارئ النص ويفتتح به كما يقرؤه أو يستجيب له. فالنص المعروف جيداً، بكلمات أخرى، يثير عدداً من التوقعات المعينة أمام القارئ أكثر من نص لم يحدث مثل هذا التقليد (ومضمون الجملة المتضمنة فيما سبق هو أن قارئ الأعمال القديمة ليس عليه أن يعيها من خلال أفق أوسع من تجربته في الحياة، وربما يكشف المضمون عنصراً شكلياً معيناً في النظرية).

ويبدو جزء مهم من النظرية في تطورها ونضجها متضمناً رؤية النصوص الأدبية في انفتاحها الجزئي، إذ إن استجابة القراء التي تمثل إبداعهم للنص جزئياً ستكون عنصراً مهماً. وعلى هذا النحو، يرى فولفجاف إيزر أن المعنى الذي ينتجه القارئ بفعالية من النص الأدبي ينبغي أن يضمن في الحدود التي يفرضها النص ذاته:

وبالطريقة نفسها، شخصان يحدقان إلى السماء ليلاً فقد ينظران إلى المجموعة نفسها من النجوم، على أن أحدهم سيرى صورة محراث، والآخر سيستنتج صورة مغرفة. فالنجوم في النص الأدبي مثبتة، والسطور التي تجمع بينها متعددة.

وقد طور هذه الفكرة الناقد الأمريكي ستانلي فش الذي ميز بين مفهومه الذي يتصلب به المجموعة المفسرة - Interpretive Community من منظري الاتصال «أفق التوقعات»؛ ففى رأى فش أن النص نفسه مكون من تقاليد موجودة سابقاً من مجموعة مفسرة. لقد ميزت نظرية التلقى بشئ من التضافية، ومكوناتها أفادت من العناصر الجمالية والفلسفية والسيكولوجية ولا سيما الظاهرية^(٢٢).

لقد رأى إيزر أن النص يتضمن استجابة القارئ، ورأى أن هذا النص مملوء بالفراغات التي يملؤها القارئ نفسه. لقد

الترانسندنتالية. وجاء هيرش ليبري أن ثمة معنى واحداً مقصوداً ولكن يمكن أن تكون تأويلات القراء متعددة. على أن جادامر يرى:

أن العمل الأدبي لا تستنفذه مقاصد مؤلفه، فبمجرد انتقال العمل الأدبي من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر تستخلص منه معان جديدة ربما لم تخطر ببال مؤلفه أو جمهوره المعاصر له^(٢٣).

وترتبط نظرية التلقى، بوجه خاص، بالناقدين الألمانين هانز روبرت ياكوب وفولفجاف إيزر، وهما أبرز نقاد مدرسة كونيستانس. ونظرية التلقى هي مصطلح يستخدم بشكل عام بمفهوم ضيق نسبياً لوصف مجموعة معينة من المنظرين الألمان على وجه الخصوص، هذه المجموعة معنية بالطريقة التي يستقبل بها القراء الأعمال الأدبية على مر الزمن. يبدو أنه يستخدم أحياناً بمفهوم فضفاض أيضاً لوصف أية محاولة للتفسير للطرق التي يعمل الفن من خلالها وكيفية استقبال المتقنين أو المستهلكين له فردياً وجمعياً. والأعضاء الرئيسيون الذين تذيع أسماءهم باعتبارهم حجر الركن لهذه المجموعة المعينة من المنظرين هم هانز روبرت ياكوب، وفولفجاف إيزر، وكارل هاينز شتيرله وهارولد فينرش. ويبدو من مقالة كتبها كارل هاينز شتيرله عنوانها «قراءة النصوص القصصية» (١٩٨٠) أن المصطلح الألماني «تلقى» Rezeption، الذي استخدمه النقاد المعروفون بـ «منظري التلقى» يحيل إلى فعلية القراءة، وإنتاج المعنى واستجابة القارئ لما يقرأ. ولقد أفاد منظرو التلقى فائدة مهمة من المفهوم الذي قدمه هانز روبرت ياكوب وفولفجاف إيزر، أهم عضو مؤسس في هذه الجماعة.

ففى مقالة مبكرة بالغة الأثر عنوانها «التاريخ الأدبي باعتباره تحدياً للنظرية الأدبية» أفرد ياكوب ثلاث طرق يمكن للقارئ أن يتوقع من خلالها استجابة القارئ. ويبدو أن هذه الطرق تمثل رأيه في الأجزاء المكونة لأفق توقعات القارئ.

الطريقة الأولى من خلال الماييسير المألوفة أو الشعرية المألوفة للجنس، والطريقة الثانية من خلال العلاقات المتضمنة للأعمال المألوفة ذات السياق الأدبي التاريخي والطريقة الثالثة بالتعرض

تحدث إيزر عن قطبي العمل الأدبي: القطب الذي يشير إلى النص كما أبدعه المؤلف، والقطب الجمالي الذي يشير إلى التحقق الذي أنجزه القارئ. فالعمل الأدبي تبعاً لذلك لا يمكن أن يكون مطابقاً تمام المطابقة للنص، وإنما يقع بين الاثنين. العمل الأدبي شيء أكثر من النص^(٢٤).

وثمة حديث مستفيض عن القراءة لدى ما بعد البنيوية على نحو ما نرى في فكرة اللذة والمتعة^(٢٥) في النص عند رولان بارت، أو الإرجاء والاختلاف^(٢٦) عند ديريدا، أو أنواع القراءة عند تودوروف^(٢٧) في حديثه عن نظرية القراءة: الإسقاط والتعليق والشاعرية.

ولابد أن نعود مرة أخرى إلى السياق الثقافي للنقد عند فوكو وسعيد في ارتباط النص بالسلطة والقوة؛ إلى التاريخية الجديدة والنقد السياقي. وكلها سياقات نقدية تعيد الاهتمام إلى العلاقة بين النص والسياق الثقافي وفق معادلة جيدة.

-٢-

لعل قضية العلاقة بين الكاتب والنص والمتلقي من القضايا الرئيسية التي تشغل النظرية الأدبية المعاصرة، إذ إن إعادة النظر في نظرية الأنواع الأدبية والعلاقة بين الفنون جعلت التساؤل حول مرجعية الأنواع الأدبية ومنها الفنون القصصية أمراً مشروعاً. وكان لابد من وضع الأدوار التقليدية لعناصر العملية الإبداعية موضع التساؤل أيضاً، فبعد أن كان النوع الأدبي يحتفظ بخصائص واضحة أقرب إلى الثبات، بدا التفكير الجدي في عدم الاقتناع بالحوافى الجاسية الصلبة التي تميز نوعاً أدبياً عن نوع أدبي آخر، ولا سيما في الفنون القصصية المتجاوزة، وفي الإقرار بتمييز النصوص التي تنتمي إلى جنس بعينه. فقد يقر المؤلف بأنه يكتب رواية، ولكن هذه الرواية لا تطابق في شكلها العام شكل رواية أخرى بالضرورة، بل إنه أصبح مألوفاً أن تختلف الأشكال باختلاف الروايات واختلاف مؤلفيها واتجاهاتهم وثقافتهم وأذواقهم وبيئاتهم. وإذا كانت ثمة مرجعية نظرية للرواية تلتصق صورها الإبداعية التطبيقية في أعمال قارة في زمن معين أو في بيئة معينة، فإن التنبيه على صعوبة الإقرار بمرجعية معينة ربما ظهر في فترة لاحقة على الكتابة نفسها، على نحو ما لاحظ نجيب

كانت نظرية الاتصال منصبة على هذه العلاقة التفاعلية بين المبدع والقارئ على اعتبار أن عملية الاتصال شكل من الأخذ والعطاء. فالقارئ المتوسط أو العادي هو الذي يتلقى النص من خلال العقائد التقليدية بيد أن القارئ المتمرس هو الذي يضيف إلى النص من خبرته الخاصة.

إن فكرة يابوس حول أفق الانتظار تؤكد أن الانزياح من خلال جودة العمل وبعده عن الاستهلاكية:

ويعني به البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره. ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراءة على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها. وهنا أكد يابوس أن الآثار الأدبية الجيدة هي التي تصيب انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضى آفاق انتظارها، وتنبئ رغبات قرائها المعاصرين، هي آثار عادية جداً، تكتفى، عادة، باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعود عليها القراء. إن آثاراً من هذا النوع هي آثار للاستهلاك السريع، سرعان ما يأتي عليها البلى. أما الآثار التي تخيب آفاق انتظارها وتغضب جمهورها المعاصر لها، فهي آثار تصور الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن، أو هي آثار ترفض حتى تخلق جمهورها خلقاً^(٢٨).

وقد تحدث إيزر في كتابيه (القارئ الضمني) و (فعل القراءة) عن فلسفته تجاه القراءة، وناقش مفهوم النص الجيد والعلاقة السلبية بينه وبين التوقع. وأشار إلى خبرة القارئ في قراءة النص، إذ ليس للنص واقع ثابت أو مدلول ثابت، فهو يتحرك من خلال قدرته على إدخال القارئ في عالمه وتأثيره فيه، ثم يأخذ هويته الحقيقية في القراءة المفردة، فشكله ليس ثابتاً بل نسبي، فثمة قراءات في الآن نفسه لعدد من القراء يختلفون في أحوالهم وثقافتهم وقدرتهم على بناء عالم النص من خلال ذواتهم أو بناء عالمهم الذاتي من خلال النص، وثمة قراءات متعاقبة للقارئ الواحد تتحكم فيها ظروف مفهومة ولكنها غير قابلة للثبات والإطلاق^(٢٩). وقد

حتى الآن، فللرواية العربية أن تجرب ما شاء لها التجريب باتجاه التراث وباتجاه التحريب الأوروبي الحديث بشرط ألا تنفلق ظنا وراء وهم مستساخ هو: وجود شكل عربي أصيل نعود إليه للدور في أفقه على أنه غايتنا ونهاية مطلبنا.

إن الرواية الغربية شكل غير منجز وإن الرواية العربية شكل غير منجز أيضا وكلاهما يجرب، وجدارة التجريب تكمن في قيمته وفي طبيعته، وفي استجابته لحاجات فنية جوهرية. وتبقى الرواية عرضة لمخاطر جملة، لأنها الجنس الأضعف الذي يفتح شهية المغامرين باستمرار^(٣٠).

وإذا كان إدوار الخراط قد ابتدع مصطلحا جديدا لوصف الموجة الجديدة التالية من الإبداع القصصي والروائي وهو «الحساسية الجديدة» في كتابه النقدي الذي ينشر بهذه الموجة وينظر لها وعنوانه: «الحساسية الجديدة - مقالات في الظاهرة القصصية»، فإنه يحاول أن يؤكد مقولة نقاد الرواية في أن الرواية «شكل غير منجز» وقد سمى رواد التغيير في حركة القصة العربية «رواد الحساسية القديمة» وهي بالضرورة، موجة تالية على موجة الرواية التقليدية.

وإذا كان المبدعون يلجأون، أحيانا، إلى الكتابة النقدية، فيبدو أن مبعث ذلك عائد بصورة أساسية إلى التبشير بموجة جديدة في الفكر والإبداع، أو تصحيح بعض المفهومات التقليدية الخاطئة التي لا تحتملها المعطيات الاجتماعية والفكرية الحديثة. وإذا كانت الأعمال الإبداعية التقليدية أو الرومانتيكية أو الواقعية أو التجريبية - الأعمال التي تنتمي إلى الحساسية القديمة - قد تقود المبدع إلى التبشير بأسلوب في الكتابة أو بيان المفاهيم الخاطئة، من وجهة نظره، في الفكر والإبداع، فإن كتاب الحساسية الجديدة في الفكر والفن - الشعر، القصة، الرسم مثلا - أحوج إلى توضيح مذهبهم، لأنه مرتبط أشد الارتباط بقضية التلقي، لمخالفتها الجارفة لأشكال الفنية التقليدية والجديدة - الحساسية القديمة كما سماها الخراط - وهذا ما دعا نازك الملائكة المجددة التقليدية لكتابة (فضايا الشعر المعاصر)، وهذا ما جعل الحاجة ماسة

محفوظ حين بدأ مراجعته لطبيعة الشكل الروائي، وبدأ يتأمل قضية وجود شكل مرجعي هو الشكل الصحيح وشكر محالف (مفارق) هو الشكل الخطأ، إذ يقول:

لماذا لا أغلق الشكل الخاص بي الذي أرتاح إليه؟

بالنسبة لي فيما يتعلق بالثورة على كل ما هو أوروبي أو تقليدي ازدادت خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة، أصبحت ثقتي في نفسي أكثر، أصبحت أبحث عن النعمة التي أكتب بها من داخل ذاتي أكثر، اتجأ إلى الحدودة أحد معالم هذه المرحلة، أخص بالذكر الحرافيش. بعد الحرافيش حاولت أن أستوحى عملا قديما، وهو ألف ليلة وليلة، وهي رواية لم تنشر بعد^(٣١)، لكن يجب أن أوضح لك شيئا مهما، وهو أن تقليد القديم مثل تقليد الحديث كلاهما أسر، المهم أن تبحث عما يتفق مع ذلك..^(٣٢).

على أن الوعي النظري بأهمية شكل معين غير كاف وحده لتفسير طبيعة الشكل الروائي:

إذ إن عدداً من العناصر الرئيسية التي تشكل عالم الروائي ابتداءً باللغة التي تشكل مادة العمل إلى الشخصيات التي تعمر عالمه بأبرزجتها وطريقتها في التفكير وبأسلوبها في التعبير، وما يمثله سلوكها، وطبيعة المكان وما يمثله من خصوصية في طرح المشكلات وفي بناء العلاقات الإنسانية والفيزيائية، تجعل من الصعب عزل مضمون الرواية عن تشكيلها^(٣٣).

فالرواية، كما يرى نقادها، شكل غير منجز، ولهذا لا يمكن فرض شكل ثابت، ولا يستطيع أحد الزعم بأن الرواية لعربية الحديثة شكل غربي:

مثلما لا نستطيع الرواية العربية أن تصطفى لنفسها شكلا ثابتا واحدا وحيدا... إن الأشكال التجريبية الجوهرية مقبولة دائما، وإن شكلا ثابتا غير ممكن، وإن شكلا غريبا واحدا لم يتحقق

الحديث للمنطقة العربية. أما في السبعينيات والثمانينيات فقد عرفت البلاد العربية سيادة «القيم» الاستهلاكية المتصاعدة، وانحسار الإيديولوجيات والممارسات «الاشتراكية» على السواء، وغير ذلك من هزات سياسية واجتماعية واسعة النطاق (٣٢).

ويحاول الخراط أن يحدد ملامح المنحى القديم الراسخ في القصة والرواية، وأن يصفها بدقة تميل إلى التعريف الجامع المانع أقرب إلى التعميم الذى يصعب الإمساك به فى حركة متدفقة مواره، إذ يرى أن هذا المنحى كان محاكاة صريحة «أى تمثيل الواقع»، فالعالم مكتمل والواقع مكتمل، ثمة «علاقة تبادلية جوهرية بين الأدب القائم الثابت والواقع القائم الثابت، كانت موضوعة موضع المسلمات» (٣٣). فإذا كان للفن دور اجتماعى باعتباره أحد مكونات الوعى، والوعى فاعل اجتماعى، فإن الفن فى رأى إدوار الخراط نشاط فردى... إنه ليس إعادة لتشكيل الجاهز والسائد أو النقائب السائدة فى وعى الأفراد داخل الجماعة (٣٤). ثم يحاول أن يحدد ملامح الكتابة التى تنتمى إلى الحساسية الجديدة، فى مقابل ما وصف به «الحساسية القديمة»، بلغة لا تخلو من شعرة تستعصى على التحديد الدقيق إذ يقول:

إن الكتابة الإبداعية - لسبب أو لآخر - قد أصبحت اختراقاً لا تقليداً، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان.

ومن هنا، تجيء تقنيات الحساسية الجديدة: كسر الترتيب السردى الاطرادى، فك العقدة التقليدية، الخوض إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تخطيم سلسلة الزمن السائر فى خط مستقيم، تراكم الأفعال: المضارع والماضى والمحتمل معاً، وتمديد بنية اللغة المكروسة، ورميها - نهائياً - خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة «الواقع»، لكى يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة - إن لم تكن مداهمة - الشكل الاجتماعى القائم،

إلى أن يكتب عدد من الشعراء الحديثين من مثل البياتى وأدونيس كتباً تفسر تجاربهم الإبداعية، وربما كان أدونيس أوغل فى التبشير بأفكاره النقدية وبطريقته فى الإبداع. ولسنا هنا فى معرض الحديث عن مصداق المبدعين فى التبشير بأعمالهم أو تحليلها، فالمصداق لا يتحقق إلا إذا تولدت قناعة نقدية بجدارة الجديد الإبداعية.

لقد انتهج إدوار الخراط، وهو كاتب ينتمى إلى جيل الحساسية القديمة وربما ما سبقها، أسلوباً مفارقاً لأسلوب الرواية الواقعية التقليدية، ويصنف نفسه ضمن جيل كتاب «الحساسية الجديدة» جيل الستينيات والسبعينيات الذى خلف جيل ما سماه «الحساسية التقليدية» الذى تمثل بمعالجة الجيل الماضى من مثل نجيب محفوظ. ويرى إدوار الخراط أن هذه الحساسية التقليدية:

تتوسل بالسرد المطرد، والاختيار الموزون، والحبكة التى تتعقد بالتدرج ثم تنحل، حسب الأصول، وتوظيف العناصر (من محاكاة، ووصف، وحوار، وتأمل، إلى أخرى) بحساب، واختيار موقع النظرة العارفة والمآكرة معاً، لأنها لا تقبل - فوراً - كل ما تعرف، وفيها تعليم وتشويق، مشاركة بقدر، ومفاجأة بقدر، وفيها أساساً، وقبل كل شىء - تثبيت، وتحديد (٣٥).

على أن إدوار الخراط قد ربط بذلك بين تطور القص وحركة المجتمع: القلق الاجتماعى وتفكك العلاقات الطبقية الذى نجم عن الحرب العالمية الثانية، وتصاعد الحركة الوطنية، وتدهور أوضاع الجماهير العريضة سواء فى ظهور الاتجاه «الواقعى الاجتماعى» أو الاتجاه «الحدائى». لقد شخّص إدوار الخراط ما ساد فى الستينيات والسبعينيات والثمانينيات من أحداث، وما نجم عنها من تطورات وضعت منهج «الواقع» موضع السؤال:

أما حقبة الستينيات فقد شهدت آمالاً عظيمة وإخفاقات فاجعة، إنجازات وإحباطات وضنية، أمحاداً وآمالاً وتغيرات عميقة المدى فى العلاقات الاجتماعية لعلها غير مسبوقة فى التاريخ

ومن ثم، كان من الضروري أن تكون «رواية الحدث» مهريا من الحياة، إلا أنه من الضروري كذلك أن يكون المهرب آمنا، كما أنه لا ينبغي أن يكون مثيرا فحسب، وإنما ينبغي أن يكون كذلك موقوتا. ولابد أن يعود البطل بعد الانتهاء من مخاطره إلى حياته المنتظمة الآمنة بغير أن تخلف المخاطرة في حياته آثارا تحول دون ذلك (٣٨).

فثمة أمور محددة في وعي الكاتب تستجيب لتوقعات القارئ ورجائه، فالقارئ لا يقلق على مصير الشخصيات الرئيسية الخيرة لأنها لا يمكن أن تموت في الرواية، وهي تعلم المصير الحتمي للشخصيات الشريرة، فالرواية تحقق رغبة كل من الكاتب والقارئ ورؤيتها للحياة:

وخلال وقائع «رواية الحدث» تموت بعض الشخصيات الثانوية عادة، ويقتل الشر، وربما ضحى المؤلف ببعض الشخصيات الخيرة، دون أن يصيب ذلك الرواية بأى ضرر مادام البطل يعود بعد رحلته الصاخبة إلى بر السلامة والاستقرار. فالحبكة، باختصار، تمشي مع رغباتها لا مع عقولنا (٣٩).

وإذا كان هذا اللون من الروايات قد سيطر في فترة معينة من حياة الرواية العربية أو العالمية، فإنه يشير إلى قضية أساسية وهي سطوة التقاليد الأدبية الراسخة في كل فترة على المبدع وعلى المتلقي معا، فما ينطبق على «رواية الحدث» يمكن أن ينطبق على أنواع أخرى أنتجتها تقاليد أدبية معينة تسود في مناخ أدبي دون مناخ آخر، إذ نجد استقبالها يعتمد بصورة رئيسية على طبيعة القراء وأمزجتهم وأذواقهم ونفائهم، وبإمكاننا أن نلاحظ صورة «الثبات» في كل حقبة من هذه الحقب. فإذا كنا سنقف عند التقسيمات المذهبية مثلا في غلبتها على فترات معينة من مثل غلبة الرؤية الكلاسيكية أو الرومانتيكية أو الواقعية على اختلاف صورها مثلا، فإننا نلاحظ أن طبيعة المبدع ستتحكم في الرسالة التي يوجهها إلى القارئ، والقارئ نفسه على ألفة بعناصر الرسالة وطبيعتها. فالكاتب، في الأغلب، يتماهى مع الراوى في

تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة «الأنا» لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات، وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة، المشتركة التي يمكن أن أسميها «ما بين الذات» والتي تخلح الآن - محل «موضوعية» مفترضة، وغيرها من التقنيات.

وليست هذه التقنيات شكلية، ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد «الإحالة على الواقع»، بل هي رؤية، وموقف، وإن كان ليس نمة انفصال، ولا تفريق بين الأمرين، بطبيعة الحال (٣٥).

- ٣ -

إن إشكالات القراءة في الرواية العربية المعاصرة تنطلق، في الأساس، من عناصر العملية الإبداعية الأساسية: المبدع والنص والقارئ. ف رؤية المبدع للإنسان والكون والعالم والحياة ذات أثر كبير في تشكيل عمله الفني من جهة وفي استقباله أيضا. وبوسعنا أن نتأمل الرواية العربية في خطواتها الأولى في إبان النشأة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فلقد كانت حركة السرد تسير في خط أفقى غالبا، لأنها تسعى، في الأغلب، إلى التعبير عن التقاليد الشفاهية في السرد، إذ تتفق مع النمط الروائي الذي أشار إليه إدوين موير في كتابه «بناء الرواية» في حديثه عن «رواية الحدث Action Novel» (٣٦).

فالقارئ لا يعنى نفسه بالتفكير فيما يسمع، وإنما يترك المذاكرته العنان للربط بين الأحداث التي يستدعي بعضها بعضا، ولخياله أن يجمع وراء المستجدات. فقد يقفز القارئ صفحات دون أن يختل نسج العمل الروائي على الورق أو في الذاكرة. ولا نجري على القول، كما أشار أمبرتو إيكو Umberto Eco إنه لا يحتاج في هذا النمط الروائي إلى إعادة قراءة العمل أكثر من مرة، فالقارئ هنا قد يقفز صفحات كثيرة دون أن يختل السياق الروائي (٣٧)، كما أشار أدوين موير في طبيعة الثبات التي يتميز به إيقاع الرواية هنا:

فالقارئ يظل يتأمل هذه الأعمال ويدرك الفرق في طبيعة رؤيتها وتشكيلها من خلال وعيه بطبيعة الكاتب وطريقته في التشكيل وأسلوب المدرسة الفنية التي ينتمى إليها، دون أن يكون متورطاً بالضرورة في لعبة الانحياز الفنية أو الإيديولوجية إلى الكاتب أو العمل أو المذهب الفني.

ولعن هذا ينسحب على الروايات التي تنتمي إلى الاتجاهات الروائية اللاحقة، وبوسعنا أن نتوقف هنا عند الروائي الكبير نجيب محفوظ. فالذي يقرأ روايات نجيب محفوظ التي تنتمي إلى المرحلة الواقعية منذ (عبث الأقدار) مروراً بـ (زقاق المدق) و (خان الخليلي) و (بداية ونهاية) وانتهاء بـ (الثلاثية) يلاحظ أنها تسير وفق تقاليد ثابتة في التشكيل وربما تنطلق من رؤية عامة تنظر إلى العالم نظرة فيها قدر كبير من الثبات، وربما كانت قراءة عبد المحسن بدر لروايات نجيب محفوظ الأولى أكثر هذه القراءات تشبهاً بمعايير مرجعية تنطلق منها هذه الرؤية:

أغلب البشر في عالم نجيب محفوظ مهزومون ومدمرون من البداية، يحملون بذور تدميرهم داخل نفوسهم بل إنهم يسعون سعياً إلى مأساتهم، ويرفضون أن تمتد إليهم يد الخلاص...

والطريق الوحيد للخلاص الذي تطرحه رؤية نجيب محفوظ، وهو طريق القلة الناجية من البشر، هو محاولة قهر الجانب المادي الحيواني الغريزي في الإنسان، والذي لا ينتهي به إلى الكارثة، ليس حتماً أن تصل هذه القلة الناجية إلى غايتها... ويتحدد على ضوء هذه الرؤية تصور نجيب محفوظ للإنسان، ودافعه للفعل ثم حكمه وتقييمه لهذا الفعل، كما يتحدد أيضاً جحيم نجيب محفوظ وجنته^(٤١).

صحيح أن رؤية نجيب محفوظ تتطور من رواية إلى أخرى على ضوء المرجعية «الواقعية» التي يتبناها عبد المحسن بدر، إلا أن العناصر الثابتة في الرؤية تظل توجه الأحداث والشخصيات، وهي رؤية تحافظ على وضوحها وربما

الرواية الواقعية التي تستمد عناصرها من الواقع بخلاف الرواية ما بعد الواقعية أو الحديثة التي تتعرض فيها العلاقة بين الرواية والكاتب إلى شيء من التناقض أو الاضطراب، فالقارئ في الرواية الواقعية وحدها يمكن أن يكون موثقاً به لأنه يقدم صورة حقيقية وأحياناً تفسيراً حقيقياً للأحداث، أما في الروايات غير الواقعية فإن القارئ في الغالب إما قد أصبح جزءاً من اللعبة الدرامية أو واعياً بذاته درامياً Dramatically Self - Conscious. إن الرواية الواقعية تحاول أن تقدم لنا طريقة السرد لتشير إلى تعقيد التجربة وبصورة رئيسية بالإشارة إلى أنه يوجد دائماً حوة بين الحياة نفسها وأية قراءة أو تفسير للحياة. وإن مثل هذا الشك حول قدرة الرواية على تقديم الحقيقة الكاملة حاضر دائماً في القصة، وقد أصبح مألوفاً جداً في رواية أواخر القرن التاسع عشر.

لقد ظهرت في روايات هاردي وجيمس وكونراد ألوان شتى من التجارب إلى جانب أساليب متعددة من السرد؛ لقد اختفت ثقة معينة، وفجأة يعي أهم الروائيين الفجوة بين الواقع وتفسيرات الواقع^(٤٢). فنحن حين نقرأ رواية (زينب) أو (الأجنحة المتكسرة) نتوقع من خلال معرفتنا بطريقة هيكل أو جبران في الكتابة ما تنتهي إليه حركة الأحداث، فسواء أكان الكاتب يعبر عن تجربته الداخلية التي تقود إلى فهم معين لشخص أو إلى نهاية معينة للأحداث، أم كان ينقل صورة واقعية عن لحياة والمفاهيم والأفكار وثقافة الناس وسلوكهم وعلاقاتهم فإنه يقدم ما هو مألوف لدى الكاتب والقراء فيكسر أفق الرتبة أو أفق التوقع، فثمة عناصر ثابتة تتعلق بالعقد الوثيق بين القارئ والمتلقي والعصر - صورة المجتمع - في ترتيب صورة النص العامة. وإذا كان ثمة خروج على المعايير العامة لبنية الأفكار أو السلوك في المجتمع، فإن هذا الخروج يظل في دائرة التوافق القائم بين الكاتب والقارئ في فترة معينة. وهذا يوضح ارتباط القارئ بالتطورات التي تحدث في الواقع وتنعكس بالتالي في الأعمال الأدبية، فثمة توقع لدى قارئ لدى أعمال هيكل وجبران والمنفلوطي وطه حسين وتوفيق الحكيم ومعروف الأرنؤوط وشكيب الجابري وإبراهيم عبد القادر المازني، ولا يختلف الأمر باختلاف رؤية الكاتب أو طبيعة تشكيله لعمله الروائي.

حينما مترجمة حيناً آخر، من فترة إلى فترة، ومن جيل إلى جيل^(٤٤).

ففى (الحرافيش) نرى:

الزمن يمتد، والثواب قائمة، والفتوة، وشيخ الحارة وشيخ التكية والبوطة والمتاجر ودكاكين الحرف وسواها... وثواب الحارة قائمة على مدى عشرين جيلاً أو يزيد، بدأت بعاشور الناجي الفتوة، وانتهت بعاشور سليل آل عاشور الناجي الذى أصبح فتوة أيضاً. وما نلمحه من تغيير يبدو وكأنه عرضى جداً...^(٤٥).

على أننا نلاحظ أن وجهة النظر فى الرواية بادية للوضوح والاتساق والاكتمال، وربما يبدو تخليها فى المجاهدة الصوفية التى بدأت تلقائية لدى عاشور الناجي وانتهت واعية لدى عاشور الأخير... فالرؤية تؤمن بالصراع، ولكنه صراع يمكن تحليله وإعادة تركيبه وبيان عناصره، ولعنه صراع بسيط لا يصل بتعقيده إلى محاولة للفهم لا تبلغ لها نهاية. فالمثل الأعلى فى هذه الرؤية يقاس بقربه أو بعده عن مطعم المتصوفة فى تحقيق أشواق العدل والحق والخير والمساواة والحرية.

وإذا كانت (ملحمة الحرافيش) تحوى أفكاراً جزئية عميقة تنتمى إلى منظومة متسقة من القيم والمعايير والثواب المعرفية والأخلاقية والسلوكية، ونسمح بتعدد الاجتهادات وتباينها حسب طبيعة القراء وثقافتهم وبيئاتهم وأفكارهم وأوضاعهم النفسية والاجتماعية، فإن هذا التعدد لا يحول دون تلقى مكتمل يناظر الرؤية المكتملة المتسقة المنسجمة لدى كاتب الملحمة أو روايتها.

وإذا كانت الرواية العربية الجديدة قد حددت لنفسها خصائص معينة تنطلق من الرؤية والتشكيل، فإن هذه الرواية التى ظهرت فى الستينيات قد انطلقت فى الأغلب من رحم الرؤية الوثوقية العاملة المتسقة المكتملة المنسجمة. فمعظم روايتي الموجة الجديدة كانوا يناضلون من أجل رسوخ قيم ذات أبعاد جاسية يؤمنون بها ويشقون فى وجودها وفى إمكان تحقيقها، فقد أعادوا النظر فى رؤاهم وفى مواقفهم وفى

اكتمالها عند نجيب محفوظ كما يراها عبد الحمن بدر. وإذا كان بعض الدارسين يرى تغييراً فى الرؤية على نحو ما نرى فى دراسة عبد الرحمن أبو عوف (الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ)^(٤٦)، فإن هذا التغير فى الرؤية ليس جذبياً فى أسسه الثابتة، وليس منفصلاً عن الانطلاق من رؤية متجانسة متماسكة متكاملة. صحيح أن وعى نجيب محفوظ ينشور فى رؤيته إلى الحياة باعتبارها مأساة من خلال نظريته إلى الوجود والزمن والمصير الذى ينتهى بمأساة الإنسان العظمى: الموت، إلا أن نجيب محفوظ يظل على تحية الوجود والكون والطبيعة من رؤية مكتملة محددة لأبعاد جاسية الحوافى إلى حد كبير. وربما تتضح هذه الرؤية فى روايته (ملحمة الحرافيش) التى تمثل تطوراً حقيقياً فى التشكيل الفنى فى عالمه الروائى والقصصى... هذه الملحمة التى استعارت من الملحمة عنوانها، وربما ثبات بنيتها الفكرية وتخليتها فى الزمان والمكان، فرصدت حوالى عشرين جيلاً دون تغير يذكر فى حركة الزمان والمكان باستثناء اختلال المعادلة بين أركانها من الشخصيات الأصليين منذ أيام عاشور الناجي. وكما أن لازمة معينة وافقت العهد المختلفة بما يضطر فيها من قيم وناس وهى «ولولا أن آفة حارتنا النسيان ما انتكس بها مثال طيب. لكن آفة حارتنا النسيان»^(٤٧)، فإن المعادلة

الاجتماعية والسياسية فى الحارة كما عشناها فى (أولاد حارتنا) وبأجوائها التى خبئناها فى هذه الرواية وفى (حكايات حارتنا) بأصدائها فى التاريخ، قاهرة السلاطين من الأيوبيين والمماليك، قاهرة الجبروت فى حديثه عن الحرافيش وأولاد البلد والتبايت، قاهرة الأحياء بتكايا المتصوفة وشيوخ الحارات وفتواتهم بدور اللهو من البوطة وبيوت العوالم والفانيات، بالدلالات والماضيات والخاطبات والعجائز، بالأعيان والتجار والوجهاء بالحرافيش والفقراء من يعيشون فى قاع المجتمع فى الأكواخ والخلاء والمقابر... عالم فسيح ممتد، عالم لا تكاد تتغير ملامحه الأساسية، وإنما تبدو متقدمة

أقول لك أيها الأبله؟ أبداً إلى الأمام، لو فعلت ذلك لعبرت الجسر، ولكن الجنية الآن ترقد تحت قدميك، لكنت لا تعرف شيئا أيها الأبله. سألت نفسي بمرارة: ولكن كيف أفلتت المجوسية؟^(٤٧).

إن أسلوب جلد الذات لا يؤدي بالضرورة إلى تجاوز الأزمة بل قد يؤدي إلى تفاقمها وتعقيدتها فهل البديل عن قتل جميع الكلمات الكبيرة، خاصة الكلمات المكتوبة بخط الثلث والخطوط الستة الأخرى، ولتقتل الأفكار المصابة بالجرب... لأنها قادتنا إلى الهزيمة!^(٤٨)؟ وهل البديل أيضا أن يكسر البندقية ويعطيها لراع لا يجلل جسده سوى ثوب مزق، «لأن الإنسان الذي لا يعرف كيف يستعمل البندقية يشبه ذئبا ميتاً»^(٤٩)؟ فكيف يستعير عن لغة العجز بلغة العجز الأكبر التي تتعامل مع العصر بمنطق الخروج من العصر. إن الرواية تقيم بناءها على فكرة الصمود حتى الدمار على نحو ما نرى في مقارنة جورج طرابيشي هذه الرواية برواية همنجواي (الشيخ والبحر) والتناص مع مقولة ستيباو الشهيرة: «الإنسان قد يدمر ولكنه لا يهزم». وليس من همي هنا متابعة أثر المجاهدة في روح زكي نداوي بطل الرواية الذي يعاني من عقدة الفشل والإقصاء وعدم القدرة على الفعل والتعويض عن حالة العجز فيما سبق (عدم عبور الجسر وتركه قائم في يد الأعداء) والعجز الحالي (في عدم التسديد لاصطياد ملكة البط) بألفاظ البذاءة والفظاظة والشتيم المستمر. بيد أن هذه الشخصية المنخورة المعطوبة التي تعوض عن خصائصها النفسية تتركز إلى معايير موروثية تتصل بمنظومة من القيم ترمز إلى حكمة الأجداد الموروثة (حكمة الأدب)، وقيمة التجربة (الصيد المجرب)، والفرق بين النماذج، على نحو ما ترمز إلى (الكلب) و(الحصان)، مثلما كشفت عن بعد أليجوري يرمز إلى قيمة التجربة الصوفية في الخروج من حالة الاستلاب أو السجن في الفردية الضيقة إلى الانعتاق من عالم اليأس والإحباط نتيجة لركام المآسى والهزائم والعجز عن الفعل في رحاب العمل الجمعي والتفاني بعالم أجمل. ولقد أشعل مقتل الكلب وردان في نفس زكي نداوي روح التحدي، لأن رمز الكلب في وعي

تصوراتهم وأفكارهم بعد الإحباطات القاسية التي بدت في صورتها الأولى سياسية ثم ما لبثت أن كشفت عن وجوه أخرى باللغة التشويه والتشظى. وبوسعنا أن نتأمل رواية لأحد الكتاب البارزين الذين طوروا في تشكيلهم الروائي، وربما عبروا عن رؤية متماسكة ومتشظية في آن، رؤية كلية قد توحى بوثوقية معينة ترى النتائج الإيجابية قاب قوسين أو أدنى، ولكن تقاضعات السرد وتداخل الرواة حيال بهذا الخراب الروحي الهائل الذي يجعل محاولة الفهم محاطة بالتخرصات والشكوك.

ولعل النتيجة التي قد توحى بالوثوقية والرسو على شاطئ البقين تعارضها كلمة الإهداء التي سطرها الكاتب عبد الرحمن منيف وانزلت من قلمه إلى قلم الراوي:

إلى عاصم خليفة، أحمد مدنية، وحزمة برقاي
ذكرى خيبات كثيرة مضت... وأخرى على الطريق... ستأتي^(٤٦).

إن هذا الإهداء يحدد صورة الشخصية في الرواية، فهي شخصية خائب فاشل عديم يائس فقد الثقة بأى شيء، تنكّر لكل القيم التي آمن بها سابقاً وأعلن أنه الآن لا يدين لأى سلطان مهما يكن، لكنه ظل يدين في سلوكه وفي لغته وتفكيره للخيبة وللعبث، يحاول أن يفعل، أن يرى، ولكنه محاصر بالعدمية التي تنتقل عدواها إلى غيره وليس أمامه إلا كلبه وردان، فهذا هو صوته الذي يجسد خيبته فلا يجد أمامه إلا السباب المجاني:

أتفهم ما أقول لك أيها الأبله، يا عود المزابيل؟ إذا أردت الطير، بعد أن فقدت الجسر، فصبوب إلى الأمام... أما إذا صوبت إلى الطير نفسه فالأجنة التي خضت دمائك، تجعل كل شيء ماضياً. تتناثر حبات الخردق في الريح، مثل طلقات احتفالية لوداع المسافرين... اضرب ألف متر أمام الطير، ولا تضرب عليه. إذا ضربت أمامه امتلأت رثاء بالدخان، بالفزع، بتلك الرجفة المميتة. وحتى لو انعطفت أجنحته وتحول مثل موجة، فالفزع لن يفارق عظامه... وسيموت. أسمع ما

مفضيا إلى نهايات مفتوحة دائما على نحو ما نرى في رواية (الغرف الأخرى) لجبرا إبراهيم جبرا، إذ ثمة فضاء يفضى إلى فضاء بينما تتحرك الكائنات البشرية أسماء وأرقاماً وماهيات تتشابه وتختلف، تتوافق وتتناقض ضمن تيار الزمان الوجودى المتدفق الذى يتقاطع مع الزمن التاريخى الذى يؤثر فى الواقع وفى الظواهر وفى الناس وفى الأشياء ولا يكاد يؤثر فى آن.

ونعل من مزايا هذه الرواية قيمتها الرمزية التى تمثل الوجه الآخر للبعد الواقعى ولا تلغيه، وقد تمثلت هذه المزية فى «المكان» الذى يقف عنصرا فنيا مدهشا فى هذه الرواية. فالمكان وإن بدا محددا متشابها محيرا مربكا فإنه من الأدوات الرئيسية فى خلق حالة من التناقض والتشابه وفقدان المنطق، وتصوير انسحاق الإنسان تحت وطأة الواقع وقسوة الواقع فى مقابل مثل الإنسان وقيمة أشواقه^(٥١).

إن رواية (الغرف الأخرى) هى الرواية التى تنفجر فيها «إشكالية الوعى» إلى السطح، فهل ثمة وعى حقيقى قار يمكن الإشارة إليه، أو أن الوعى نسبى وآنى ومراوغ يقوم على التجربة والذوق والحالة النفسية والمزاجية فى ارتباطها جميعاً بالزمان والمكان :

ومن المفارقة أن تتأمل هذا القلق الناجم عن الرغبة فى امتلاك المعرفة أو الوصول إلى الحقيقة، معرفة النفس فيما يتصل بما يضطرب داخلها فى دعاليزها من جهة وفى علاقتها بالواقع الموضوعى من جهة أخرى، وهو يشير مسألة تتنافى وفكرة نسبية الوعى أو امتلاك المعرفة وربما الشك فى الوصول إلى معرفة يقينية من نوع ما^(٥٢).

وفى الرواية خيط من السخرية المرة من المعرفة البيقينية والوعى الزائف، فى عالم يتشابك فيه الواقع الغرائبى والعجائى، بل ربما يبدو العجائى والغرائبى أكثر صدقا ومنطقا من الواقع نفسه :

ندأوى رمز الاستخذاء والمذلة فكان تغيره مفاجأة ونفيضا لأقن توقعه، وأحس فى فعل وردان مفتاحا حقيقيا لأزمته، لقد بلغ صبر وردان أوجه، فلم يعد يطبق على الإهانة صبرا وقرر الانتحار:

اصطدم رأس وردان بصخرة تنام وسط الزرع...
كان الدوى أقرب إلى الولولة المفاجئة... وأشبهه بانفجار.

ولا يمكن لأية كلمات أن تقول ذلك الذى حصل!

بدأ وردان يتلوى. كانت الزروع تنخفض، وتافورة الدم تصعد لتلتحم بالأفق.. والشخير وعواء مكتوم يتصاعدان.. وبعد ذلك انتهى كل شئ.. فى تلك الليلة قررت.

ولم أنس القرار فى اليوم التالى وقبل أن تغيب شمس اليوم الأول كنت قد وضعت فى زحام البشر، وبدأت أكتشف الحزن فى الوجوه.. وتأكدت أن جميع الرجال يعرفون شيئا كثيرا عن الجسر، وأنهم ينتظرون.. ينتظرون لينفعلوا شيئا^(٥٣).

إن هذه الرواية تمثل إشكالا أمام قارئ الرواية فى بنائها وفى أساليبها السردية وفى المسافة بين الكاتب والقارئ وبين القارئ الضمنى والقارئ المحرّب، فى الرموز الكثيفة التى تعمس الرواية وفى دلالة لغة الغماسة والبذاءة والشم على نفسية الشخصية الرئيسية، فى العلاقة الكونية بين الإنسان والحيوان، ولكنها تخرج من السرد الإشكالى أخيرا إلى أفق اليقين بالنهاية التى جاءت من أبواب ونوافذ وآفاق شتى لتتفتح على حل مفهوم أو حتمية قادت إليها وجهة النظر فى نهاية منطاف.

إن تلقى النص الروائى يسلك مسلكا جديدا يتعقد الأدوات والتقنيات الروائية التى تستجيب لتعقد رؤية الكاتب ولانساع ثقافته ولتداخل تضميناته الثقافية، حتى يغدو التأويل

لأنها رحلة اللاوعى الكابوسية، إذ ربما كان عالم اللاوعى أكثر موضوعية في التعبير عن عالم الشخصية من الواقع الموضوعي نفسه^(٥٥).

ومن مفاتيح الرواية الأخرى اللجوء إلى عالم النفس التحليلي لتصوير انشطار الشخصية من خلال مفهوم «انشطار الذهن»، وهو مفهوم لا يؤدي إلى معرفة يقينية مكتملة ومنسجمة للعالم بقدر ما يصور هذا التشويش المقصود لفاعلية الوعي ولمصداق الذاكرة. ولأنك أن تشتت الوعي وفقدان الذاكرة في حضور المنطق وصفاء الذهن وحضور الذاكرة التي تمدّها ذكريات جماعية ما هي إلا حصيلة فنية مراوغة لتصوير موقف الراوي من عالم غير قابل للفهم اليقيني، عالم يسعى إلى أن يقترب منه لكنه في كل مرة يجد مسافة معينة تقف بينهما بعناد وإصرار. ولعل هذا الاقتطاف المطول الذي صيغ بلغة شعرية مكثفة متضمنة من الشعر الفيزيقي ومن التحليل النفسي ومن اللاهوت والأنتروبولوجيا ما يجعل اللغة تحن في الوعي وما يجعل الوعي يحل في اللغة ويتماهى معها، ويقدم صورة جديدة لتعامل الروائي مع عالمه الداخلي وعالمه الموضوعي:

قد تحكّمون على شيء هو من خلق خيالكم،
مدفوعين بأهوائكم الخاصة فتسمونه هذيانا. أما
أنا فأرفض أن ينسب الهذيان إليّ. إني لا أتحدث
إلا عما يتأجج في داخلي، في أحشائي، حيث
النار أبداً تشتعل، وهي النار التي أريد أن ينتشر
لهبها في كل اتجاه عسى أن يصيبكم شيء من
أوارها، من قوة حرقها...

أيها الأستاذ الجليل. أيتها الأستاذة الجليلة، أيها
الطلبة الأعزاء، لو أن الغيوم تحمل الغبار كما
تحمل الماء لأمرت علينا دماء الذين عشقناهم...
إن كنتم تتصورون أن في هذا القول هذيانا،
فإنكم في محنة لن يستطيع أحد إنقاذكم
منها... قد أكون شطرت شطرين، أو ألف شطر.
ولكنني أحمل الأضر والشظايا والكسر كلها
بين جنبي، وأنا أعلم، حتى لو فقدت ذاكرتي،
أنني رغم ذلك سأحكم بما تفهمونه، مستمداً

فهل ثمة معرفة حقيقية نسبية أو مطلقة، وهل
هناك حقيقة في عالم الذات أو في العالم
الموضوعي يمكن أن يفسر بها الباحث سواء
أكان فيلسوفاً باحثاً عن الحقيقة، أم أمياً يبحث
عن جزئيات تلبى حاجته المحدودة؟! أين يمكن
أن يجد الحقيقة في عالم الذات المعقد، المليء
بالحجر ذات الملفات المتعددة في الدماغ، في
القلب والنفس والروح والأعصاب، على
اختلاف نظريات المعرفة ووسائل امتلاكها^(٥٦).

إن القارئ في هذه الرواية يتلقى معلومات سردية من رواة
متعددين تختلف وجهات نظرهم وتتناقض في الظاهر، بيد
أنها ربما تتكامل في تقديم وجهة النظر العامة للرواية:
فالشخصية في فاتحة الرواية تسعى إلى معرفة
الحقيقة المطلقة دون أن تنحصر في موضوع
معين أو موقف محدد. ولعل الموقف الذي أثار
قلق الشخصية باتجاه المعرفة هو الموازنة بين فتاة
اللوري وفتاة المرسيدس، مما جعل الشخصية تحاور
الفتاة بما يثير وجهة النظر التي تقوم عليها هذه
الرواية:

- ألا تريد أن تبقى في شيء من الشئ؟

- أفضل أن أعرف الحقيقة، إذا استطعت.

- أية حقيقة؟

- أوه... الحقيقة القابلة للمعرفة، على الأقل..

وفي سياق هذا الحوار تقول الفتاة للشخصية عبارة ذات
معنى:

طبعاً هناك أيضاً الحقيقة التي ليست قابلة
للمعرفة...^(٥٧)

وتبدو المعضلة الحقيقية أمام القارئ، في عدم قدرته على
الخبر ببناء رمزي قائم على تنظيم الأحداث في عالم الرواية
الذي يمتزج فيه الكابوس بالواقع، ويتداخل الوعي واللاوعي.
وإذا كانت رحلة العودة تحمل بعض العلامات الإيجابية،
فإنها تشكل على وجه اليقين عودة إلى الوعي أو الإيجابي

ذات الكاتب أو حضور ذات الراوى، مما يقرب الرواية من الغنائية الشعرية. فإن الرواية العربية بدأت تأخذ منحى مختلفا فى أعمال جميل من كتاب الرواية قد يبدو إدوار الخراط أبرز منظرهم على نحو ما لاحظنا فى بحثه «الحساسية الجديدة» الذى قام على النظر والتطبيق، وقد اخترنا لتأمل هذه الموجة الروائية ثلاث روايات هى (ترابها زعفران - نصوص إسكندرانية) (٥٧) لإدوار الخراط و (شطح المدينة) (٥٨) لجمال الغيطانى و (ذات) (٥٩) نصنع الله إبراهيم.

وتتميز هذه الروايات الثلاث، على اختلافها فى البنية الظاهرة، بمخالفتها الشكل الروائى التقليدى، ولعل المؤلف يلجأ أحيانا إلى توجيه القارئ إلى حقيقة مخالفة هذه الرواية الشكل المؤلف فينبهه قبل أن يفجؤه تشكيل النص الروائى إلى هذه الحقيقة. ففى رواية إدوار الخراط (ترابها زعفران - نصوص إسكندرانية) تبدأ المفارقة فى العنوان، إذ إن (نصوص إسكندرانية) جاء جزءا من العنوان موجيا بتفسير النص، أى أن الرواية - من حيث الظاهر - مجموعة نصوص وليست عملا روائيا ذا بنية متماسكة تستند إلى المرجعية الروائية التقليدية، فتمه إشارة إلى أنها تتقاطع مع «السيرة الذاتية» فى اتجاهها إلى الواقعى فى مقابل المتخيل. تتمثل هذه المقدمة فى ست إشارات لها من الصلة ببنية الرواية ما يجعلها جزءا من الرواية وليست هامشية أو تكميلية أو خارج صلب العمل. يقول إدوار الخراط بأسلوب مبين ومراوغ فى أن فى وصف هذه النصوص:

« ليست هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئا قريبا منها. ففيها من شطح الخيال، ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيرا عن ذلك.

« فيها أوهام - أحداث - ورؤى - شخص، ونوبات من الواقع هى أحلام، وسحابات من الذكريات التى كان ينبغى أن تقع ولكنها لم تحدث أبدا.

« هى وجد، وفقدان، بالمدينة الرخامية، الببضاء - الزرقاء، التى ينسجها القلب باستمرار، وبطفو دائما على وجهها المزد المضى.

القدرة على ذلك من ذكريات كثيرة تجمعت فى داخلى، كما تجمعت الأضر والشفايا.

ومن قال إن عليها أن تلتئم وتتوحد، مدامت هى هناك، موجودة فاعلة، تكافح لكى تصعد إلى منطقة أخرى من الظلام؟ كل ذاكرة فى حجرة متوقدة كساها الرماد، والجمر كثير، ولكن بالبؤس، فإن الرماد أكثر، أكثر... بكثير...

وقد مررت بذلك كله فى هذه الليلة والليالى الأخرى الطوال، فى هذه الغرفة وفى الغرف الأخرى التى كنت قد سهوت عن وجودها، حتى قلت فى النهاية: ما قاله إنسان آخر. وفى بلد آخر، فى عصر آخر، لعل جهنم وحدها تهى مأوى لتعاساتى اللعينة» (٥٦).

على أن الشخصية التى تحاول فك الحصار وتنتقل من أعماق العتمة إلى آفاق رحبة حيث وضوح الحقيقة وسطوع المعرفة من خلال الرموز الدالة على هذا التغيير وانبثاق الوعى ما تلبث - وهى تنجى فى هذا المسار الجديد لتفادى الدمار - أن توحى بذات جديدة، تبدأ بانعانة لتنتهى بالفن من الحلم إلى الفعل، وربما كانت رؤيته تغلب رؤى الرواة الذين يتوزعون الرواية ويعبرون عن مواقفهم الخاصة.

إن القارئ لهذه الرواية قارئ من نوع خاص، وليس تقليديا بحال، إنه قارئ يحاول أن يعيد تشكيل هذه الرواية أصلا فى بناء متماسك أو معنى متحقق ولكنه لن ينجح فيما أحسب.

وإذا كانت الروايات السابقة قد تفاوتت فى طبيعة رؤيتها وتشكيلها، فانطلقت من رؤية عامة قد تبدو ثابتة فى العمل وتستطيع أن تقدم رسالة يستطيع المتلقى أن يتلقاها على نحو معين وتتميز عملية التلقى بالتماسك والانسجام مثلما بدت عملية الإبداع تؤدى إلى هذا التفهم، ثم تتابعت الروايات التالية من رؤية غير متماسكة أو منسجمة تجاه الواقع أو العالم ثم بدأت تتطور فى موقف قد يبدو محددا أو واضحا من خلال رؤية المبدع واستقبال المتلقى، ثم انتهت إلى رؤية تشكل فى الوعى الحاسم والمعرفة البقينية من خلال بروز

الأمر كله بعد عدد محدود من الصفحات
(ص ٩).

بهذا الأسلوب المزاوغ حمائل الأوجه، الذى يعمد إلى
المكر فى الإشارة والإخفاء فيساوى بين فن القص واستهلال
الجنس، ولعله يوحى بالشبه بين سحر القصة وسحر الأثنى وما
بينهما من شبه بالغ التعقيد.

ومن الغرائبية والعجائبية التى تسود رواية (شطح المدينة)
لجمال الغيطانى، فإنه بدأ سيرة الراوى بما يربطه بواقع مألوف
وعجيب فى آن معين، وقدم للرواية بما يضىء خاتمته،
فثمة صلة ظاهرة بين البداية والختام... فالرحلة إلى المدينة
المجهولة هى رحلة الإنسان فى المجهول، فالحياة المألوفة
المفهومة لا تلبث أن تنطوى على الغريب واللامألوف.

وليس من شك أن الصفحة الأخيرة بهذه الرواية فى
حاجة إلى تحليل لغوى على ضوء وجهة نظر صوفية،
فالكشف عن تشوهات الواقع، وتعقيد الحياة الإنسانية فى
صلتها بالوعى والذات والوجود والعالم، يحتاجان لغة ذات
كثافة عالية تستبطن وتكشف ولا تمثل أو تحاكي، فالحكاية
أعجز من تصوير البحث عن الهوية أو فقدانه، ألفة المكان
والتفاعل مع اللحظة الزمنية التاريخية أو السير، كما مغمض
العينين، إلى المجهول:

يقوى حضور البعد عن القرب، يطفى ما لا
وجود له على ما يمكنه لمسه، يمشى متفكداً،
مشقلاً بهبوب الحنين وعرا إلى مدينته، إلى
حضورها الآن أول الليل، نواصيتها، مبانيها،
شوارعها، مقاهيها، أصيلها، أزمنتها الخريفية،
انبثاق مآذنها، تفتح أزاهير أشجارها، توزع عمره
عبيها، ضوء نجومها، تردد أحلامه فيها، انبثاق
أيامه فى دروبها وعند منعطفاتها، حوارها،
مباديتها، أفقها البادى من أعلى، شب فيها
وغض، وحماه السعى فيها من نوبات القتامة
فمن يصل بها الآن... من ؟ .. (ص ٢١٠).

ومن الأمور اللافتة للنظر فى هذه الروايات التى تلجأ إلى
الراوى العليم باختيار ضمير الغائب لتظل على عالم

■ إسكندرية، يا إسكندرية، أنت لست فقط،
لؤلؤة العمر الصلبة فى محارتها غير المفضولة.

■ مع ذلك، أنشودنى إليك ليست غميمة
وهيمنة (ص ٥).

فهذه الإشارات، كما قدمنا، ذات صلة بتوجيه المتلقى
فى تفكيك البنية وتفسير الرموز فى آن، وفيها التفات إلى
الكثافة الشعرية، وما يتميز به النص الشعرى من غموض
يسمح بالتأويل حيناً وبالإرجاء حيناً آخر.

أما صنع الله إبراهيم فقد جعل الراوى - الذى يتحدث
بضمير المتكلم فيعلن عن نفسه وهو يروى بضمير الغائب
العالم بكل شئ - يتحدث إلى القارئ مباشرة عن قصة
(ذات) فى حميمية فيختزل البداية والنهاية فى ملح ذكى لا
يكاد يلفت النظر إليه:

نستطيع أن نبدأ قصة ذات من البداية الطبيعية،
أى من اللحظة التى انزلت فيها إلى عالمنا ملونة
بالدماء، وما تلا ذلك من أول صدمة تعرضت
لها، عندما رفعت فى الهواء، وقلبت رأساً على
عقب، ثم صفعت على إلتتها (التي لم تكن
تنسئ أبداً بما يلفته بعد ذلك من حجم من جراء
كثرة الجلوس فوق المرحاض) (ص ٩).

ونرى الراوى، وربما الكاتب، يخاطب القارئ مباشرة،
ويوهم بأنه يكتب عملاً موضوعياً وليس تخيلاً فيتحدث عن
علاقة الكاتب بالناقد، ويشير إلى أن هذه البداية قد لا تحظى
بترحيب النقاد. ويلمح إلى سيطرة الثقافة الشفاهية لا الثقافة
الكتابية، ويقدم نقداً للسائد الشائع من فن القصص فى إشارة
إلى العلاقة بين الكاتب والقارئ:

... وبالإضافة إلى هذا فإن النظرة العصرية لفن
القص هى نظرة حسية ذكورية تماماً، تساوى
بين المداخل المختلفة من حيث أهميتها للعملية
إياها، أى القص، ومن حيث الخاتمة المحتومة
التي تنتهى أو لا تنتهى بها، وتشجع الكاتب
على أن ينتقى ما يروق له منها، وما يتفق مع
مزاجه وقدراته، فيقتحمه مباشرة، وينتهى من

الشخصيات والأماكن وتتأمل الظواهر والأشياء وتلاحظ فاعلية الزمن البانية المدمرة، نجد أن هذا الراوى العليم فى الروايات التقليدية ليس وثقا من شىء محدد، بل هو أقرب إلى الراوى المحايد، يراقب الأشياء دون أن يتدخل فى ترجمه مسيرها أو تفسير ظهورها على نحو معين. إننا نراه يلجأ إلى أسرب الشخص الموضوعى وربما العدم فى مختبر أو قاعة دراسية، يورد الاحتمالات المختلفة وكأنه بدل أن يكون راوىا عليما أصبح غير واثق من أى شىء، على نحو ما نرى فى الموقف من أستاذ مادة الإعلام الموجه فى (سطح شديدة) وهو:

الذى ساعد زوجة رئيس الجمهورية السابق وسهل لها الحصول على شهادة التخرج فى كلية العلوم الإنسانية مقابل وعده بمنصب كبير، ولكن رجال الجامعة يردون فوراً، إذ تقرر إحالة هذا الأستاذ إلى لجنة التأديب السرية. ولكن مصادر البلدية تذكر أن السبب مختلف. ذلك أنه ضبط فى دورة المياه الخاصة بالسيدات يمارس الجنس واقفا مع طالبة من الصف الأول. (ص ١٤).

ويظل ديدن الراوى عدم الوثوق من شىء أو وصول إلى معرفة حقيقية ويستمر فى الإشارة دوماً إلى سلسلة الإسناد، ويعترف باختلاط الواقعى بالتخييل، فلا يمكن لأحد أن يجزم بالنفى أو الإثبات على نحو ما نرى فى علاقة المعلم السعيدى الأسطورية مع الإمبراطورة أوجينى التى أحببت فحولته واصطحبته معها إلى بلادها (ص ٣٤)، ويتحدث عن سبب انتحارها ذاكرة اختلاف الأسانيد (ص ٧٥).

وتخذ صورة للراوى العليم الذى يبدو، فى وظيفته، غير عليم فى رواية (ذات) حين يتحدث عن معرفته بشخصية الشنقيطى وزوجه سميحة، فتمة مشكلات بينهما، يعتدى عليها بالضرب ولكن أباه لا يلبث أن يعيدها إليه صاغرة، إذ نجد التعليقات مضرة، والاحتمالات متعددة:

«شىء لا يصدق من جانب أبوين؟ ليس بالقطع إذا نحينا صوت سينته جانباً، والقيم التى يمثلها (الظاهر منها والباطن). فإن ما يتبادر إلى أنذهن،

تفسيراً لموقف الأم، هو أنها صاحبة رؤية استراتيجية تتمثل فى حماية بيت ابنته من الانهيار. فإذا ما تخابنا، ألفينا أنفسنا أمام أحد تعليين أو كليهما معاً: أنها لا تريد لابتها أن تنجح فى تحقيق ما عجزت عن تحقيقه، و (أو) أنها تحمل عاطفة خاصة للشنقيطى الذى لا يصغرها إلا بسنوات قليلة. التعليان نفسيهما يصلحان لتفسير موقف (ذات) قبل خدعة التنازل عن الشقة، فقد انتقلت بعدها من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، معلنة مساندتها لمطلب الطلاب، مما جلب لها اتهاماً بالتحريض، وبأنها أساس البلاء والفساد، لكنها لم نعباً بالاتهامات، إذ شعرت من رد الفعل فى الأرشيف أنها تبنت قضية عادلة...

برسعت أن نتخاى هنا أيضاً، كما فعلنا فى حالة الأم، ونبحث عن تعليقات لموقف ذات من قبيل: أملها فى أن تحقق ما عجزت هى عنه، أو رغبته فى استخلاص الفخذين المبهرين من برائن الوحش، أو العكس: تخطيئها بهدم السقف فوقها. أو وجود عاطفة خاصة نحو الشنقيطى (الذى يماثلها سناً تقريباً)، أو ضده: رغبة فى رده (للحيلولة دون انتشار عدوى طريقته فى انتزاع حقوقه الزوجية) أو الانتقام منه لأنه أقنعها بأن تعطيه مدخراتها التى لم تتجاوز الألف جنيه ليضعها تحت تصرف الحاج قرشى مقابل ربح سنوى يصل إلى ثلاثين بالمائة. (ص ٢٨٧ - ٢٨٨).

ويمكننا أن نلاحظ أسلوب الراوى فى تعدد الاحتمالات فى تحليل شخصية ذات (ص ٣٣١)، حتى إن النقد القاسى يوجه لمظاهر اجتماعية وإدارية فى أسلوب محايد (ص ٣٥٠) من قبيل الإشارة إلى موقف الجنود من أوامر ضباطهم فى العمل فى المنازل.

وإذا كانت هذه الروايات تنجح إلى حيادية الراوى حين يضع القارئ أمام احتمالات أو خيارات متعددة فإنها تلجأ

وتنقض على نourse سوداء، صدرها صلب ومدور ومكتنز، وفي منقارها الطويل الجارح رائحة أعشاب البحر الحادة، وهي تنظر بعينين حانيتين فيهما حكم على بالقتل (ص ٤).

وهو أسلوب لم يغادره إدوار الخراط في نصوص الرواية التسعة كافة، وهو ليس حيلة فنية بقدر ما هو تعبير عن الصلة بين لغة لحياة الشعبية واليومية، لغة الجمال والفظاظة والبذاء وحركة المجتمع والحياة، ولغة الشعر التي تخيل الواقع المؤلف إلى عالم مرموز تشيع فيه عناصر السحر والسخرية، الغرابة والتفاهة في آن.

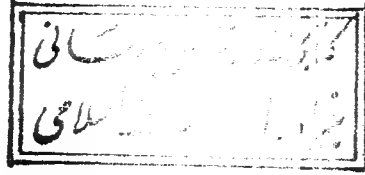
ونقف في هذه الموجة من الرواية أمام تعبير عن لغة الأعماق حيث الكشف عن الأعماق المظلمة، ولكن بماطفة تبدو محايدة، فالراوي، يراقب الأحداث الوجودية المصيرية دون أن يشعر بتيار المشاعر الجارف كما يبدو في الروايات الرومانسية وحتى الواقعية - أي الرواية التقليدية. فالحديث عن الفجائع يبدو مألوفاً يرويه الراوي بأعصاب باردة أو بإحساس محايد. ويبدو التمهيد للسير للأحداث القاسية؛ فقد سحق «وطواط» ابن خالته تحت عجلات الترام دون أن يدري أنه هو الذي سحقه الترام... يراقب مشهداً بعيداً عنه ولكنه فجأة دون أن يعبر يعيش في لجة الحدث بغير كلام (ص ١٤٠)، وهي صورة عن مفارقات اللقطات الذكية المشوقة. على أن أسلوب القص والطريقة الحكائية لها قيمة في ذاتها في إشاعة المفارقة؛ فيبدو الحدث العابر ذا قيمة بالغة في رفع وتيرة التأمل في المصير الإنساني: ثنائية الموت والحياة، وثنائية الطفولة والنهائية. ويأتي حديثه عن أمه عرضاً دون أن يضعه في سياق مأسوي وإنما يأتي في سياق الحديث عن الأسرة، إذ يتحدث عن أخواله يونان وسوريال وناثان:

ولم يتزوج خالي ناثان إلا بعد ذلك بسنوات عندما شيع من الخبص مع النسوان ولم تخلف له امرأته فكثوريا بنت عم أرساني إلا بتتبعها الواحدة. ولم أر بنت خالي هذه أبداً، إلا مرة واحدة، بالصدفة، في كنيسة جبانة الشاطئ، عندما منّت أُمي. وهي التي عرفتني بها وقالت إنها تزوجت، وخلفت (ص ١٥٧).

إلى ما يمكن أن يسمى بـ «سردية الشك» حين يتشكك الراوي ثم القارئ في كل احتمال أو تصور وصولاً إلى نفى الحقيقة المطلقة أو المعلومات الدقيقة.

ومن ملامح هذه الروايات أنها تمثل تفكك النص الروائي وتنظيمه، وهو ما يبدو في عدم سير الرواية سيراً حثيثاً باتجاهها الأفقي من نقطة البداية إلى نقطة النهاية مطورة في سيرها المتواصل الأحداث والشخصيات، فالرواية تعود إلى الماضي ثم تتحرك باتجاه المستقبل، وعلى نحو ما استشهد أمبرتو إيكو بقول جيرار جينيت: «إن الاسترجاع يبدو وكأنه يعمل من أجل شيء نسيه المؤلف بينما الاستقبال Flashward إعلان عن نفاذ صبر في عملية القص» (ص ٣٠)، على نحو ما نلاحظ في (ترايبها زعفران - نصوص إسكندرانية)، فهي عبارة عن تسعة نصوص تغلب عليها عناوين القصائد، إذ تبدو الرواية وكأنها تروى فصولاً متقاطعة أو متكاملة من حياة الشخصية أو حركة الواقع أو من رحلة المجتمع مع الفكر والحرية والفقر والموت والحياة. وتبدو الفصول ذات إيقاع واحد، ينداح في الواقع بتناقضاته حيث يلتقي المؤلف بالعجيب ثم لا تلبث هذه الحركة أن تتجه، منسجمة، إلى عالم لغوي غامض يمكن أن يعد بديلاً جميلاً أو آمناً لتشوّهات الواقع، نفوس في الواقع وتفصيلاته الشديدة ثم نصحو على لغة تمتع من كثافة الشعر وغموض التصوف. وفي كل مرة يتداخل الواقعى بالتخييل دون أن نشعر بالحدود الفاصلة الجاسية بينها. وهذه هي نهاية النص الثانى الذى عنوانه: «بار صغير في باب الكراسته» وهو فصل يفرض في تفصيلات الواقع، ويتحدث عن الممارسات اليومية والشعبية ويستخدم اللغة المحكية أحياناً، فنراه يفضى في الخاتمة إلى ربط بين الواقعى والتخييل داخل مركب تشبه الحلم أو الكابوس:

وأنا أجزى الآن في ممر طويل، على سطح المركب، خشبه مبلول داكن اللون من الماء الذى تشربه وينفث رائحة ملح البحر، وصرخات النوارس حولى ثاقبة جائعة، تصعد وتحوم وتهبط على الموج الراكذ حول خشب المركب الواقف، وأنا أضل عليه فجأة من حاجز حديدى طويل.



جانب آخر دون معرفة أو يقين، إذ تختلط عند انخراط في (ترايبها زعفران) هذه الأدوار في طوابق العمارة الواحدة، ويبدو ذلك في عمارة (ذات) حيث تلتقي نماذج «سميحة» و«ذات» و«مدام سهير»، وكل هذه النماذج نماذج ظاهرة ولكنها في الجوهر نماذج إنسانية تشترك في الملامح الظاهرة وفي الداخل ولا تشكل نماذج فردية. هذا الجنس جزء من التجربة الإنسانية التي تتجلى في بعدها الواقعي والغرائبي والعجائبي، فهذا هو إحساس الطفل بالجنس في الحديث عن حنة:

وفجأة مدت ذراعيها الرفيعة وضمت رأسى إليها، ووقع وجهى تحت ثديها الحر الذى أحسسته لدنا ومتماسكا وصغيرا وضغطت رأسى إلى أضلاع صدرها اليابسة من فوق القميص اللين النسيج وأفلت منها، وقلبي يدق وأنا أصدع السلم جريا (ص ١٢).

فتشتبك معانى الجنس وتتداخل، فيبدو الجنس في السرد الواقعي في الظاهر، ويتجلى على نحو فاعل في الكوابيس والأحلام، ويبدو الجنس في تأمل فتى يلتفت إلى ما يظن أنه يلتفت إليه كما في حديث السارد في وصف أولاد ابنة خاله (ص ٣١).

ففى الأولاد يمارسون الجنس مع العاهرات ويعايشون الفتيات الغريبات ويقيمون علاقات مثلية مع الأولاد، فيلتقى في أذهانهم جو (ألف ليلة وليلة) الغرائبي مع الواقع البشع (ص ٨٠)، ويتبدى الجنس الشائه صورة لحياة يومية رتيبة في علاقة صبي الراقصة معها (ص ٩٨)، وملتقى بالجنس في لغة شعرية تبلغ حد التصوف وتتبدى هواجس الجنس في لغة تشبه نشيد الإنشاد في صورة مقلوبة بنهايات مفتوحة ودلالات عائمة من أثر الحمى التي يوظفها الكاتب في الرواية (ص ١٥١). وتشعر بهذا الجو الغرائبي أحيانا في أسطورة الشخصية في بعدها الجنسي من مثل ما جرى بين الصعدي والملكة أوجيني، ويمكن أن يتأوله القارئ على ضوء ثقافته أو لا ينتهي به إلى دلالة محددة.

نقرأ عن المعلم الأسطورة:

ورث عن والده حبه وشره للأكل والنكاح في هذه السن المبكرة (٢٠ سنة!) كان يلقب

ويتحدث عن موت والده حين كان طالباً في كلية الهندسة ببساطة وبصورة عابرة (ص ١٠٨) بيد أن والده كان دائما حاضرا في الرواية حيث يتحدث عن تفاصيل حياة والده اليومية (ص ١٠٩).

ونلاحظ الراوى في رواية (شطح المدينة) للفيضانى يتأمل فبسا يشبه الحياء، فيناقش قضايا وجودية مثل الموت من خلال الفكاهة والسخرية (ص ٢٨)، وكأن الراوى في هذه الرواية يخرج من حيز الراوى العليم والشخصية الغنائية ليدخل فضاء الحياء:

تبدو أزمته المستعادة باخيلة كأنها شخص غيره لكنها تلح عليه، تتكأ على ذاكرته، وتلغ في الأوردة المؤدية إلى غرارة قلبه خاصة عند اغترابه، وسعيه إلى ديار بعيدة عن أصل نشأته، حيث تقل الصبغة أو تنعدم الرفقة، فيسعى ولا يستقر، ويمضى ولا يقسم إلا فيم لم يعد موجودا (ص ٢٩).

ونلاحظ هذا الحياء في (ذات) في الحديث عن المفارقة بين الشنقيطي وعبد المجيد المعتدى والمعتدى عليه (ص ٢٨٢) وفي الحديث عن أم وحيد التي تصطحب حبيبة ابنها صباح وهو متزوج، وما يتصل بعلاقة صباح بآخرين من خلال وجهة نظر محايدة لا صلة لها بكل من المؤلف والراوى، وما تنتهى به الحكاية من حديث عجيب (ص ٣٣٤ - ٣٣٥).

ومن العناصر الأساسية في هذه الروايات ما تثيره مشكلة التلقى بما يتصل بـ «الجنس»، إذ يبدو الجنس عنصرا أساسيا ومحايذا، فالجنس لا يبدو عامل تلذذ أو استمتاع بقدر ما يبدو عنصرا في الحياة يؤثر في حركة المجتمع ومصائر الناس ويشكل منظومة سيميولوجية ترفع وتيرة العلاقة بين الواقعي والعجائبي. فالجنس هنا عار دون محاولة لتزيينه أو تجميله أو تسويغه، فهو يمتد من تفتح الطفولة حتى نضج المراهقين وأولى علاقاتهم الغرامية ثم السعى إلى زيجات، ثم الخيانات الزوجية وعلاقات الكبار الجنسية واختلاط المباح بالمحرم، معاينات الصبيان، وتبادل الأدوار، فيبدو بعض الفتيان شركاء إيجابيين وبعضهم شركاء سلبيين. بيد أن تورط الشخصيات في ممارسة هذه الأدوار جميعا يحيل إلى ما نتحدثنا عنه من عدم ثبات الشخصية من جانب وتتداخل الأدوار أصلا من

وتبدو الشعرية من العناصر الأساسية فى بنية الرواية، إذ تبدو جزءاً مضيئاً للحياة اليومية ولتفصيلات الواقع، وربما تبدو تعويضاً عن هشاشة الواقع وتشوهات وإحباطاته، وتقف إلى هذه الشعرية مجازية الواقع وغرائبيه، بينما يبدو التوازى بين الواقعى والغرائبى بحيث لا يبدو أحدهما نقيضاً للآخر بل وجهين لعملة واحدة.

وبوسعنا أن نلاحظ هذه الغرائبية فى الحديث عن أحداث عجائبية وعن أسطرة الواقع والشخصيات فى الروايات الثلاث، وربما يبدو الواقع ولا سيما فى «ذات» أكثر غرائبية من الغرائبى والعجائبي.

ويمكننا، فى ختام هذا البحث، أن نشير إلى عناصر فى تلقى هذه الروايات الإشكالية، ومنها التضمينات الثقافية التى تترافق مع الإشارات الغرائبية والواقعية فترفع من درجة الصعوبة فى التلقى، ومنها أيضاً دور اللغة فى التلقى من مثل التناص مع الفضاءات التراثية والحديثة، وقد نجد الكاتب يمارس لعبة اللغة أيضاً، ومن إشكالات التلقى أحياناً تعدد أوجه التلقى بتعدد الجمل المختلفة على بساطتها، على أن واقعية الرواية الظاهرة، أى وهم واقعية أجوائها وأحداثها وشخصياتها وبساطتها ليست نقبضاً للتعقيد فى التلقى، فالبسطة الظاهرة قد تبدو شركاً حقيقياً أمام المتلقى، وقد تبدو البسطة مراوغة تفضى إلى التأويل وربما تعود إلى شرك الدلالات المفتوحة.

وليس من شك فى أن التقنيات الحديثة، من الاسترجاع والاستقبال، وتفتت الشخصية وتنشيط الأحداث والزمان والمكان، والقطع الصادم والانتقالات المفاجئة واستخدام تقنيات السرد المختلفة، واستعارة الأحلام والكوابيس والهذيان والحمى والتساروح بين الواقعى والعجائبي، وأسطرة الأحداث والشخصيات وربط المنطقى بالغريب، والتوسل بالصورة الإليجورية، تجعل أفق التوقع قضية أساسية يقابلها خرق التوقع الذى يستند إلى خلقية من لتقاليد الفنية والمعرفية، تختلف باختلاف قدرة الكاتب ومهاراته.

بالألفى، لأنه ضائع منذ بلوغه ألف امرأة، زاد عليهن فيما بعد، لكنه ظل يعرف بذلك، وأمر فحولته معروف، وله أطوار غريبة تروى أمرها شائع (ص ٣٥).

لقد أعجبت به وأشفت غلمتها من النظر إليه ثم استدعته وعاشت معه طويلاً. وتلقى مع أسطورة قافلة النساء وغرابه شبقهن (ص ٦٤)، والحديث عن الفتاة الباسقة التى توحى بالمنح ولكنها تصد فى الواقع، وقد كان التهيؤ للقائها لقاءً لأنثى مجالاً للفلسف حول حالة إنسانية تضع القارئ على برزخ بين الواقع والغرائبى. ويبدو الجنس فى «ذات» غرائبياً عجائبياً فى تعامسه الشديد مع الواقع. فالجنس فى دلالة العامة مميز وهو تميز سلبى فيما يتعلق بالمرأة، الرجل يشعر بالتفوق وهى تشعر بالدونية، ويتوسط هذا الشعور بعد عملية «القص» التقليدية، ويستمر هذا الشعور مع الزمن فى ليلة الدخلة والزواج والعمل حيث تعيش حياتها بين قذارة وقذارة. ولم يقف التمييز ضد «ذات» على الجانب المادى وإنما انعكس فى الجانب المعنوى:

لم يأخذ عبد المجيد فى البداية حكايات المقاطعة التى تتعرض لها زوجته فى الأرشييف، بين الحين والآخر، على محمل النجد، واعتبرها من أوهام النساء، ودليلاً إضافياً على أنهن ناقصات عقل ودين. ولكن التكرار يعلم الحمار.. (ص ٢١٨).

وموقف سميحة من الحياة الزوجية وموقف زوجها الشنقبطى وموقف أمها وأبيها موقف بالغ السوء، فموقف أهلها غريب:

بإشارات باثرة من إصبع لوثها النيكوتين حدد الأب موقف الأم، فى اللبسات الأربعة: ليس فى العائلة امرأة تغضب من زوجها، وليس فى العائلة امرأة تترك منزل الزوجية، وليس فى العائلة امرأة لا تلبى الطلبات إياها، وليس فى العائلة امرأة لا تشرف بأن يضربها زوجها (ص ٢٨٣).

ويظل الحديث عن الجنس جزءاً من واقع التجربة الإنسانية فهو عفوى وبسيط ولكنه مجاف للقيم والتقاليد.

هوامش:

- ٢٣- فولفجانج إيزر، *القارئ في النص*، مقابلة أجرتها نيلة إبراهيم، مجلة *فصول*، ١٩٨٤، ص ١٠٦.
- ٢٤- المرجع السابق، ص ١٠٦.
- ٢٥- رولان بارت، *لذة النص*.
- ٢٦- جاك ديريذا «القوة والدلالة»، ترجمة كاظم جهاد، مجلة *الكومل الممدد*، ١٧، ١٩٨٥، ص ٧٠.
- ٢٧- ترفيتان تودوروف، *الأدب الاستيهامي*، ترجمة الصديق بوعلام، مجلة *الكومل*، عدد ١٧، ص ص (١٢٧ - ١٣٢).
- ٢٨- نجيب محفوظ يتذكر، إعداد جمال الغيطاني، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٠.
- ٢٩- إبراهيم السعافين، *تحولات السيد: دراسات في الرواية العربية*، دار الشروق، عمان ١٩٩٦، ص ٢٠.
- ٣٠- المرجع السابق، ص ص ٢٢ - ٢٣.
- ٣١- إدوار الخراط، *الحساسية الجديدة - مقالات في الظاهرة القصصية*، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣، ص (٩، ١٠، ١١، ١٢).
- ٣٦- إدوين سوير، *بناء الرواية*، ترجمة إبراهيم الصبري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٤، ص ١٧.
- ٣٧، ٣٨- بناء الرواية، ص ١٧، ١٨.
- ٣٩- Umberto Eco, *Six walks in the fiction woods* Cambridge Massachu setts, Harvard University Press, 1994.P 30.
- ٤٠- John Peck and Martin Coyle, *Literary Terms and Criticism*. London, Macmillan. 1984 p. 113.
- ٤١- عبد المحسن بشر، *نجيب محفوظ: الرؤية والأداة*، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٦٩: ٧٠.
- ٤٢- *الرؤى الصغيرة في روايات نجيب محفوظ*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.
- ٤٣- نجيب محفوظ، *أولاد حارتنا*، دار الآداب، بيروت ١٩٨٦، ص ٢١٠.
- ٤٤، ٤٥- *تحولات السرد*.
- ٤٦- عبد الرحمن منيف، *حين تركنا الجسر*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ص ١٤، ١٥، ١٥، ٢١٣.
- ٥١- إبراهيم السعافين، *الأقنعة والمرايا*، دار الشروق، عمان ١٩٩٦، والغرف الأخرى لجبرا إبراهيم جبرا.
- ٥٧- إدوار الخراط، *ترايبها زعفران - نصوص إسكندرانية*، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٩١.
- ٥٨- جمال الغيطاني، *شطح المدينة*، دار الشروق، القاهرة.
- ٥٩- صنع الله إبراهيم، *ذات*، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٣.
- ١- أرسطو: كتاب *أرسطو طاليس في الشعر*، ترجمة شكري محمد عباد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧، ص ٥٠، وما بعدها.
- ٢- ديفيد دينش، *مناهج النقد الأدبي*، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ص ٤٨ - ٤٩.
- ٣- أبو تمام، *شرح الحماسة* (مقدمة المرزوقي)، ص ٤.
- ٤- ابن ضابطيا العلوي، *عيار الشعر*، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام، القاهرة ١٩٥٦، ص ٢٠٩.
- ٥- الجاحظ، (عمرو بن بحر) *البيان والبيان*، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د. ت، ص ١٣٨.
- ٦- الجاحظ، *الحسيون*، ج ٥، تحقيق عبد السلام هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ص ٤٢٥.
- ٧- الجاحظ، المرجع السابق ١٥٣/١ - ١٥٤.
- ٨- عبد القاهر الجرجاني، *أسرار البلاغة*، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٧٣.
- ٩- عبد القاهر الجرجاني، *دلائل الإعجاز*، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة الخائفي، القاهرة.
- ١٠- حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص ص ٧٠، ٦٢٦، ٦٢٧، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص ص ٢١٨، ١٧٧.
- ١١- أبو القاسم الكلاعي، *إحكام صنعة الكلام*، ص ٢٢٥، تحقيق رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٢٥.
- ١٢- نصر أبو زيد، *الأنحاء العقلية في التفسير*، ص ص ١٣٣ - ١٣٤.
- ١٣- انظر: Edward W. Said, *The Word, The Text and The Critic*, Harvard University Press, 1983, pp. 36 - 39.
- ١٤- جمال شحيد، *في البنية التكوينية*، دراسة منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٢، ص ٢٠٨.
- ١٥- المرجع السابق، ص ٤٤.
- ١٦- حسين الواد: *من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل م*، ع ١/١ الأسنوية، مجلة *فصول* ١٩٨٤، ص ١١٤.
- ١٧- المرجع السابق ١١٥.
- ١٨- Terry Eagleton, *Literary Theory (an Introduction)*, Oxford: Basil Blackwell 1985, p:66.
- ١٩- Ibid, 67-72.
- ٢٠- Ibid, 18-19.
- ٢١- Jeremy Hawthorn, *AConcise glossary of Contemporary Literary Theory*, Edward Arnold, London: 1992, pp. 149 -150.
- ٢٢- حسين الواد، مرجع سابق، ص ١١٧.

بنيات العجائبي فى الرواية العربية

شعيب حليفى*

البداية وتفاعلت مع النماذج الواقعية والرومانسية من جهة، ثم مع شكلين تراثيين، هما الرحلة والمقامة، فى العموم؛ بعد ذلك توسع مدار التفاعل فى هذا الاتجاه، مع الإحساس بخلق رواية عربية ذات خصوصيات محلية تستفيد من مد الجسور، مع نصوص كتاب البحر الأبيض المتوسط وكتابات أمريكا اللاتينية ذات النفس السحرى والعجائبي الطالع من حس واقعى شديد الشبه بالتحويلات العربية. وكذلك كان الاطلاع أساسيا على النصوص الفرنكوفونية والأنجلوسكسونية فى جانبها التقنى وعلى التفسيرات فى الرواية، قبل أن يتم الانتباه إلى أشكال سرد جديدة من آسيا وأوروبا الشرقية والعالم العربى والإسلامى وباقى العالم الثالث. هذا فضلا عن تطوير أسلوب الاستفادة من التراث العربى والإنسانى، خصوصا الأشكال ثم التيمات المستدعاة من حقول التاريخ والأخبار والوقائع...

إن الرواية العربية، بهذا الشكل، قد اقتسرت كثيرا بمسافاتها الفنية - من وجدان الكائن ومتخيله، ومن بعض

١ - خلال مسار محسوب، ومرتبطة بنسيج متنوع من المعطيات والتأثيرات، تأصّر التراكم الروائى العربى، وسلك سبلا للبحث عن الفردة والتميز.

وبالإمكان، الآن، عبر ما هو متوفر من نصوص روائية أو قريبة منها، والكم النقدي المواكب لها، تقديم صورة أولى - من عدة احتمالات وقاويلات - عن الرواية العربية من مستويات متعددة وقد أضحت، خلال هذا التاريخ، بناء قويا ضمن انساق الثقافى والفكرى فى المجتمع العربى، بأصوات تعبيرية استطاعت تشييد الرؤية وضلالها الخطابية، كما تمكنت أن توحد تحت مظفها، أشكالا وأجناسا أدبية وفنية، وما يستتبع ذلك...

كما أن المسار الذى عبرته الرواية العربية، خلال تكوينها المستمر، جاء متدرجا، دائريا ومنفتحا، حيث نمت الرواية فى

- سردية اليومى والنفسى « وتعددية التناولات بالاستفادة من المناهج الحديثة فى النقد والأدب ومن كل المراجعات.

- الاهتمام بالتفاصيل والمعايير، والتعبيرات التى ينتجها لتطوير التيمات والبنىات التيمية.

- تطوير التراث وتطوير علاقة استثماره والتعامل معه، خصوصاً فى جانبه الحكائى الشعبى والرحلة والأخبار.

- الارتباط بالتاريخ القديم والحديث من حيث الدلالة لتوليد دلالة جديدة، والاستفادة من «توظيفات محلية للتاريخ والمأثورات الشعبية.

ثمة خصوصيات على مستوى «تقنيات» «التييمات» ترتبط بالمعطيات السالفة التى لم ترسم مسار واحداً، ولم تخفر نفقاً وحيداً، وإنما أسست لشبكة من «أسئلة الممتدة والمتجولة فى الثقافة العربية» وقد اكتسبت الرواية العربية خصوصيتها وهى تتناول الذات والتاريخ واللاشعور، متبينة - عبر هذه المحاور وما يتفرع عنها - التعبير عن رؤية أو حلم بالانتقاد والتشريح والسخرية والحوار والشخصيات؛ وضمن كل هذا، يحضر العجائبي فى نصوص روائية عربية محدودة، من حيث هو عنصر وبنية، باعتباره أسلوباً آخر فى التعبير، ورؤية تستند على تصور ومعرفة تؤسس لخطاب معين.

وقد تم توظيف العجائبي منذ النصوص الأولى، حتى الآن، بأشكال وطرائق مختلفة جذرياً، لكن الملاحظ، أن بعض الروائيين العرب لجأوا إلى التلوين بالعجائبي ضمن تأليفهم الروائى، وذلك لرغبتهم فى التجريب والتنوع (منحجب محفوظ، الطاهر وطار، الميلودى شفيق)؛ فيما هناك روائيون، منهم سليم بركات بامتياز، اختاروا العجائبي خطاباً فنياً لرؤية العالم ورسمه بالتحويلات والمسخ.

ثم إن حضور العجائبي فى الرواية العربية ذو مستويات وليس متجانساً، يرتبط بالمتخيل العربى العام والمحلى.

للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولاً فى العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع... ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع هو الذى يبرر التحول

قضاياها الثابتة أو المتغيرة والعابرة، كما مدت أوصالها مع أشكال تعبيرية من حقول مختلفة، غدت عروق متخيلها من نصوص أصبحت فى حكم المنسى. لذلك، فإن التأثيرات متعددة المصادر والمرجعيات المختلفة، ونوعيات التلقى والإدماج والصياغة، شكلت ملمحاً استراتيجياً فى بناء وتطوير الرواية العربية التى خلقت - حتى الآن - فى الأدب العربى، كما متفادون فى التقييم، ضمنه برزت نصوص روائية متفردة تحمل جذارة النعت بـ «الرواية العربية»، وهى مدار كل بحث يروم التنقيب فى واقعها وخصوصيتها.

ولا شك أن السمة العامة تنصب على التنوع فى الأشكال واللغة والتييمات، وأيضاً فى المعرفة المقدمة، وارتباط ذلك بجسور مع الثقافى والتاريخى الاجتماعى والذاتى واللاشعورى، ثم مع الفنى - الجمالى. وبناء عليه، استطاعت الرواية العربية أن تؤسس لمتخيل عربى يشكل خطاباً معبراً عن تقاطع الخيالات فى كل مستوياتها الجريحة والمنتشية، الحاملة للذات الاستيهامى - الحلمى الممزوج برعب المعانى، وبالقليل من ظلال الثقة وخمائر الرهبة والاختناق، والمتحدة مع أشكال وعى صدامية تنمو بدواخلها المتناقضات، والمآزق المتعكسة من الذاتى والجمعى.

ولأن الرواية العربية - مثل أية رواية أخرى - هى أفق مفتوح، بداخله ينصهر الأدبى بالفنى، والشفوى بالمتكسب، فإن بناء هذا المتخيل، يجرى متعدد المصادر ومتلون النسيج، يتغذى من التراث الشخصى والمحلى والعام بشتى أصواته ولغاته، وأيضاً من التراث الروائى العالمى والإنسانى، كما يتغذى من الظروف والتصورات النظرية العالمية للرواية، ثم حركة النقد الروائى العربى، ونهوضه من خلال ما هو كادابمى وصحفى... ولا يمكن تلمس كل هذا، فقط فى نصوص العقود الأخيرة، بقدر ما كانت الرواية العربية منذ أولى النصوص محمد حسين هيكل وجبران خليل جبران وغيرهما، تشيد لرؤية مرتبطة - بعد محاولات متفاوتة - بالتاريخى والنفسى.

وحتى الآن، يصبح «البحث» عن حداثة الخصوصية، مكوناً رئيسياً فى الكتابة الروائية العربية، انطلاقاً من أربعة محاور، متداخلة ومتغيرة:

النسق والمرجع، فما يعتبر فى «عصر ما من باب العجيب قد تزل عنه هذه الصفة فيفقدنا فى عصر موال»^(٦).

كما يتخذ تلوينات مغايرة مع كل مؤلف جديد، فيصبح العجيب كذلك «حسب المسافة التى تفصل بينه وبين تصور مألوف للواقع» وأقره المنصور الثقافى السائد فى العصر^(٧)، حتى إن النقاد الذين تناولوا مفهوم العجائبي فى الثقافة العربية القديمة، نظروا إليه من منظورات مختلفة أغنت الحقل المفاهيمي وأبانت عن جذر مشترك فى كل التعاريف. فالعجائب فى نظر مكسيم رودنسون^(٨) هى أشياء تثير الدهشة والانبهار، بينما يرى أندريه ميكيل أن العجيب تشكيل تصاعدي أو تنازلي لمعطيات طبيعية^(٩).

أما تودوروف^(١٠) الذى حاول تقديم خلاصات دقيقة، فيعرف العجائبي بحدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهى بتفسير فوق طبيعى؛ وفى سياق آخر يسمي محمد أركون العجائبي بأنه ليس سوى امتياز مؤقت لاستحضارات خيالية، مشكلا لذلك وعاء لفكرة الخلق، مثلما هو وعاء ضروري لكل تجربة انفتاح على الذات^(١١)، وهذه مسألة أساسية حيث تجعل العجائبي ينهض من الانفعال والإثارة والدهشة بوجود معطيات فوق طبيعية خارقة تتطلب تفسيراً موازيا بحضور الراوي؛ ووجود التعجب والتركيب اللغوي، وعلاقة كل ذلك بالاعتقاد والذات والمتلقى الضمني أو الصريح.

وتعمق كل التعاريف ثراء المفهوم واتساعه الناتج عن ثراء النصوص الزاخرة بالعجائبي، فى كل أشكاله، انطلاقاً من النصوص الدينية: الإنجيل والثورة والقرآن الكريم؛ وأيضاً كتب السيرة كما المؤلفات الشعرية، وبشكل كبير كتب الرحلة ومؤلفات التاريخ والشعر أيضاً.

هذه التعريفات والمراجعات التى همت فترة سابقة لن نجد الاطمئنان إلا بمراجعة تجليات هذا العجائبي فى المتخيل السردى العربى، خصوصاً فى المؤلفات التاريخية الأولى وكتب الأخبار والوقائع والسرود الشعبية، والمقطوعات الواردة فى مؤلفات الجغرافيا الوصفية والتأليف الأدبية، إضافة إلى كتب الأنساب والتراجم والطبقات ثم نوع آخر من المتخيل

من متخيل «سائب» إلى جنس تخيلى يسنده وعى ولغة متميزة وتمات تستكشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب^(١٢).

وللعجائبي استعمالان؛ بين أن يكون عنصراً مدرجاً ضمن عناصر أخرى فى بنية يتجاور فيها الواقعي بالسخرية منه؛ أو أن يكون بنية كاملة مهيمنة تتحكم فى توجيه الأفعال والأحداث، حيث تتعدد هذه البنيات فى علاقاتها مع الأدبي والدينى والصوفي والفلسفى والعقائدى والاجتماعى ثم السياسى...

٢ - إن العجائبي، مفهومًا، متصل بمفاهيم أخرى، ليس حكراً على الأدب، فقط، وإنما هو عنصر يسرى فى العلوم الإنسانية والاجتماعية، له مسارات متعددة، يستقطب كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة فى المؤلف والمألوف.

وقد نمت المنردة مع الحكى الشفوى فى إطار التواصل الفردى، الذاتى (الاستيهامات والتخيلات)، ثم الجمعى متصلة بالتقاليد والسلوك، حيث يتحدد العجائبي انطلاقاً من الوعى.

وعبر المعاجم تسربت المفردة بمرجعياتها الأدبية وصارت متداولة، فابن منظور يحددها بما يرد على الإنسان/ القارئ لقلة اعتياده^(١٣)؛ وهو تعريف يضيق عن الدلالات التى يحيل بها العجائبي، والتنوع الذى تؤسس له. لأن هناك «غنى واسعا للمعجم الخاص بالعجائبي فى انعام الإسلامى» على حد تعبير جاك لاكوف^(١٤)، كما ظلت أغنية العربية مرتبطة بأصولها وبظلال ماضيها رغم التحولات، إذ يعرفه القزويني، وهو الأديب المؤرخ، بالحيرة التى تعرض للإنسان نقصوره عن معرفة سبب الشئ أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه^(١٥)، وهو تعريف قريب مما يقره اللغوي، النرجاني، بأن العجب هو تغير النفس بما خفى سببه وخرج عن العادة مثله^(١٦).

ويتحقق هذا الغنى من انفتاح العجائبي على السجلات الشعبية والتخيل بكافة مراجعه التاريخية والدينية والثقافية، مما مده بأنوية وقنوات تنهض بتشغيل الحكى وتفعيل المتخيل، حيث ارتباطات العجائبي كثيرة، إضافة إلى أنه يتغير بتغير العصور والثقافات، وتوجهات الرؤى والتحويلات الممكنة فى

في «ألف ليلة وليلة» وقصص الحيوان والقصص الفلسفي ثم لرحلات بنوعها الفعلي والاستيهامي.

ويتنوع العجائبي، عموماً، على هذه الأشكال، إذ إنه:

- يرتبط بالماضي والغيبى وبما هو فوق طبيعي، وبالكرامات والمعجزات.

- يعمل على تبشير الإنسان والمكان والزمان.

- يتخذ من الأحلام والرؤى سبيلاً للبناء.

- يعتمد على خلق المفارقة والسخرية من المؤلف الواقعي عبر المكاشفة والخرق والمسح والتحول والتضخيم...

والى جانب مكونات أخرى تأسيسية، يتموقع العجائبي في السرود العربية القديمة بنية شديدة الامتداد والخصوصية.

٣ - منذ بداياتها الأولى، سعت الرواية العربية إلى البحث عن هوية واقعية انطلاقاً من متخيل الذات والمجتمع، وكذلك الارتباط بشكلي الرحلة والمقامة، وهما يستدعيان العجيب بأشكال مختلفة في كتابات نهاية القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين، دون أن يتخذ ذلك طابعاً تمييزياً متجذراً كما كان في النصوص العربية القديمة.

أما الرواية العربية المعاصرة، فيمكن النظر إلى العجائبي فيها بوصفه مظهراً من مظاهر التخصيص، لأصالته واستمداداته من المحكي والمرجعيات المختلفة، وكذلك معطيات العلم الحديث وتقلبات الإنسان والمجتمع العربيين فميزته في الرواية العربية من حيث هو خصيصة - أنه ليس واحداً بل يعتمد ويتخذ شكلين لوروده أو أكثر:

يرد عنصران دلاليان في السياق العام للنص الروائي أو بنية دينامية في الزواية، وهو الأساس باعتبار هذه البنية في العمق، ذات أسس واقعية، تشتغل على خلخلة المكونات وخرق الجانب المألوف الطبيعي في حدود معينة ومستويات محسوبة، من روائي لآخر مع التركيز على الامتساخ والتحول الداخلي للحيرة والارتباط بالفكاهة السوداء والسخرية، وبعض ملامح من التراث المحلى بأشكاله الفنية والتقنيات الروائية، وذلك بهدف إبداع أسلوب جديد في المعالجة وتوليد رؤية مغايرة تجاه العالم والأشياء، تتضمن خطاباً معيناً يركز على الذات والهوية والتاريخ واللاشعور... باعتبار العجيب:

مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصى من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة^(١٢).

كل هذا وغيره يشتغل في كل البنية الروائية، ويقود الأفعال والأحداث نحو الأفق الذي يرسمه التعجيب. ويمكن، عموماً، رصد ثلاثة أنواع من العجائبي من حيث استثمار المرجع بأشكال غير موحدة:

- مرجع التراث العربي في جانبه السردي والتاريخي (نجيب محفوظ في «رحنة ابن فطومة»، والطاهر وطار في «عرس بغل»...).

- مرجع التراث المحلى والاشتغال على اللغة (سليم بركات في كل رواياته).

- مرجع التراث العالمي والواقع العربي («اللجنة» لصنع الله إبراهيم، و«أحلام بكرة» فحمد الهادي...).

إنه تقسيم نسبي يتدعم بتجليات العجائبي في الرواية العربية بأشكال تلوينية، ذات حضور إلى جانب باقي العناصر في البنية الروائية، تصوغ رؤيتها وخطابها الموجه عجائبياً، ويمكن تمحيص هذا التجلي ضمن كلية التنوع من خلال حضوره في الرواية العربية المعاصرة بوصفه خصيصة تعمل على استثمار العجيب في أهم العناصر المشيدة للنص الروائي «الكرونوتوب» ثم «الشخصيات» بصياغات تعمل على تحويرات في مألوفية الزمان والمكان من جهة، وفي وعى الشخصيات وسلوكها وأفعالها وخطابها من جهة ثانية.

٣ - ١ يتمظهر العجائبي في البنية الزمنية لتكثيف إدهاش مضاعف في صيغة التحول الزمني وانقلاباته، فيجىء خارقاً مكسراً للحدود بين الماضي والآتى، مؤسسا للحيرة والتعجيب، وهو يسير - في الرواية - إلى جنب الزمن العادى المألوف، بل وأحياناً الزمن ذى المؤشرات التاريخية والأحداث المكانية. المثبتة لواقعيته.

يعمد الروائي سليم بركات^(١٣) إلى توليد العجائبي انطلاقاً من الزمن في كل رواياته ليؤدى وظيفة امتساخ الزمن من خلال سرعته وتكثيفه للحظات أمام زمن عادى

العذراء انثى لها ثلاث بنات حبلت بهن وأنجبتهن فى ثلاثة أيام.

وفى روايته (عرس بغل)^(١٨) يحقق الطاهر وطار صورة للعجائى انطلاقاً من الزمن العادى، ذلك كان يحياه الحاج كيان قبل تعرفه على العناية وعوالمها، وأيضاً التحول الذى طرأ على اسمه المأخوذ من اسم السجن الذى دخله، ثم انقلابه من داعية إلى «هزى» تابع، وكذلك ارتباطه بالمخدرات والحلم والاستيهام والهذيان أيام السبوت والآحاد، فيصبح الزمن كابوسياً، مسخراً للسخرية والمفارقة والجنون والعبث، وتحلل العلاقات والفساد المنظم.

تخضع أزمته وأمكنة هذه الرواية لتحويلات عنيفة وامتناسحات من داخل رحم ما هو واقعى بيت العناية وكر الفساد ثم المقبرة وعند سليم بركات، فى الشمال السورى - الكردى أو بيروت وقبرص وأمكنة أخرى، مثلما المدينة الغريبة يضمنها العجيب فى أبواب المدينة، أو فى رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم وفضاءها الكابوسى وما يفرزه من استيهامات وامتناسحات وسخرية.

يختلف تشغيل الزمن العجائى فى التناول ولكنه يهدف إلى صياغة رؤية رمزية للزمن العربى فى لحظات ماضية مرتبطة بالهزيمة والاحتلال من جهة، ثم العبث وامحاء القيم والجنون من جهة ثانية...

٣ - ٢ : وتمتلك الرواية العربية خصوصيتها أيضاً ببناء العجائى فى الشخصية، حيث تنمو، بدورها، داخل الواقعى وتتفاعل معه بالصراع مستثمرة وظائف الرغبة والقدرة والمعرفة وسلطة اللا شعور والتحول والامتساح وتدخل الغيب لبناء أفعال عجائبية تؤسس لمصائر وأقدار تحجر وتدهش، ولكنها تخلق واقعا ثانياً جديراً بالانتباه.

إن ارتباط الشخصيات بالعجائى هو تلمين للتميمات بالكشافة التخيلية انثى تخلق شخصية عجائبية محضة أو عادية، تؤسس لأفعال عجيبة، وفى كل الحالات استطاعت

ورتيب، وهذه اللامألوفية فى الزمن تقترون بالغيب والكشف والموت والفكاهة والعلاقة مع الأرض وإرث الماضى.

وعند موسى ولد ابنو فى روايته (مدينة الرياح)^(١٤) يتوزع العجائى على ثلاثة أزمنة من ذاكرة شخصية «فارا» ماضياً فى القرن الحادى عشر الميلادى، ثم حاضراً فى بداية القرن العشرين، ومستقبلاً فى النصف الأول من القرن الواحد والعشرين.

وسيلجأ المؤلف فى بناء العجائى داخل بنية الزمن إلى الغيب بمساعدة شخصيات دينية ذات حضور فى الذاكرة، ومعروفة بخدمات تقدمها للإنسان المؤمن، والمقهور، فى لحظات العسر: الخضير آية الله ثم سوليم، الأول ينقله فى الزمان والثانية فى المكان.

لكن الإضافى فى رواية (مدينة الرياح) هو اعتمادها على مكون من عناصر روايات الخيال العلمى بوصفه إطاراً افتتاحياً يبدأ باكتشاف مجموعة من الباحثين الأثريين جثة «فارا» فى قمة جبل الغلاوية، وتحليلها فى مختبرات متطورة جداً واستخراج الأحاديث التى كانت تعتمل بعقل فارا خلال سكرة الموت.

وفى (عين الفرس) للميلودى شغموم^(١٥) يصبح الزمن فى لحظات متعددة مخترقاً للماضى والراهن والمستقبل، وذريعة لتخليق العجائى الذى يولد خمس مرات، سنوات ٦٦١ و ٨٤٢ و ١٨٣٠ و ١٩٦٧ و ٢٠٤١^(١٦) حيث الشخصية تولد فى كل هذه التواريخ ولا تروى عنها، فتكتفى بالحكى عن أجيال الأخير - والمستقبل - وهو بذلت يرسم عجائياً مرتبطاً بأزمة سياسية ذات إحالات واقعية ودلالات رمزية.

أما العجائى عند إلياس خورى فى (أبواب المدينة)^(١٧) فيتجسد فى المدينة الغريبة وشخصها النكرة: المرأة والغريب والزمن المفتوح بألف سنة من قبل ومن بعد على أحداث تختزل الحركات الطبيعية فى مشاهد مثل المرأة

قناع مفارق من جهة أخرى، له القدرة على حكى بخيطة لعجيب ضمن بنية التأليف الروائي.

وتجنى الشخصيات في رواية (اللجنة) لصنع الله إبراهيم^(٢٠) ذات مسحة كافكاوية تولد الكابوس والعجيب شيئاً فشيئاً إلى اللحظة التي يبدأ فيها السارد بأكل نفسه.

أما شخص سليم بركات، فإنهم يحققون الفعل العجائبي بشكل تام، فهم يولدون ويشيخون في اليوم نفسه، وللامرثيون أو الشخص ذو اليد الريشية، أو شخصيات غريبة، منفردة تعتمد على محاورة الغيب وممارسة الاختفاء والمحاسبة وخط الأزمنة.

إنها شخصيات ومصاصات قدرية مرسومة تخيلياً، وتخضع للتحويل وتمارسه، وذات علاقة بالمسح والغيب والاختفاء والموت والذاكرة والماضي والحاضر والآتي. ذلك أن حضور العجائبي مرتبط بتنوع الشخصيات والأفعال المحدثه؛ إذ لا يمكن وجود هذا النوع إلا بحضور شخص أخرى واقعية تختك بها فيؤجج الصراع بفعل محركات التحول والامتساخ الظاهري والنفسي الداخلي، أو أدوات سحرية وغيبوب، وما هو فوق طبيعي، مما يخلق واقعا آخر، مرآيا من الحلم والاستيهام والجنون ملئ بالعنف والعبث والارتخالات الذهنية والفعلية؛ وهو في هذا المستوى، يستند على ما هو غير مألوف ولا طبيعي لتحكم في الزمن والفضاءات وخلق الحيرة وصدامية الواقعى بكل ثوابته مع مبدأ العجائبي المنظم للحكى.

٤ - ترتبط بنيات العجائبي في الرواية العربية بالذات والتاريخ واللاشعور. وتحتل اللغة موقعا بؤريا في بناء العجيب وتوجيهه انضلاقا من نسق الحوار أو المونولوج الاستيهامي، غيرهما يتنامى العجائبي ويحدد موقع الواقعى، فهو بناء لغوى ونقاء بين المؤلف واللامألوف، بين أدوات طبيعية وأخرى فوق طبيعية - غيبية لإيجاد حالة من الزج بالواقعى، بكل

الرواية العربية، في العموم أن تلتقى شخصوها بالتيهات المعالحة، إضافة إلى التنوع فيهما حيث يشتغل العجائبي في الشخصيات بأشكال كثيرة، بأن تكون مألوفة، لتحولات صادمة تؤثر في الوعي وتخلق حالات من التحول النفسى الذى أعطى للذاكرة سلطة الخرق الزمنى وتفسير المألوف، وتصوير عوالم أخرى على أنقاض الواقع الرتيب، وكأن فضاء الاستيهام هو بناء إسفنجى لامتناه صدمات وإحباطات الواقع المعيش. فنشخصية الحاج كيان في رواية (عرس بغل) توجد عالما كاملا من الاستيهامات والهذيان والهلاوسات، في المرحلة الثانية من خوله الموسومة بحماية الفساد وتذخين الحشيش، بعد المرحلة الأولى الخاصة بالظهر والحلم باجتماع الفاضل. وعبر اللغة بفرز هذا العالم الذى يحياه الحاج كيان، خليطا من العجيب والسخرية، مستعينا لذلك بالتاريخ والأدب وظلال حركات المعتزلة والقرامطة، يخططها بمفاعلات حاضرة واستيهامات قوية هي الخط الفاصل بين رحلتين وعائنين وشخصيتين.

ويوظف فارا في (مدينة الرياح) الذاكرة لخلق حلم مثلث الحركات في مواجهة ثلاث قضايا كبرى هي: العلم والحب والثورة داخل فضاء الفشل والتكرار والقدرة والقنطرة والإجهادات المتتالية.

ولتدعيم وتقوية العجائبي يستعين فارا بالطيفين وبالرحلات في الزمان والمكان وبطاقية الاختفاء وعناصر أخرى من أجل الصراع ومواجهة قضايا كل مرحلة يحياها.

وتنزع الشخصية المخورية في (عين الفرس) إلى الأسطورة والاختلاقات واللعب وتلغيم الحكى والمبالغة والتضخيم، على غير بناء الشخصية في رواية (أحلام بقرة) محمد الهراوى^(١٩)، ذلك أن محمد السارد يخضع لعملية تحويل بوضع دماغه البشرى في جسم بقرة، فتتحول الأحداث إلى مسار عجائبي يقود البقرة إلى مغامرات تسير بين خطى الكوابيس وأحلام اليقظة من جهة، وبين السخرية من داخل

هل استطاعت الرواية العربية المعاصرة ربط خصيصاتها بالأفق الحدائى والوعى الثقافى؟

ثانيا: الروايات العجائبية أو المخسوبة عليها، أغلبها يعمد إلى تشغيل العجائبي باعتباره عنصراً جزئياً فى البناء العام، أما النصوص الأخرى، وهى قليلة، فتتخذ من العجائبي نيمة أساسية؛ وفى الحاليتين يلاحظ أن صورة العجائبي فى الرواية العربية ترد بصيغ متفاوتة ومتعددة تحمل خطابات موازية شبه موحدة.

ثالثاً: بشكل عام، يمكن اعتبار العجائبي خصيصة تمييزية فى الرواية العربية، لم يتم استثمارها بشكل موسع وكامل، وأيضاً لم يتم تطويرها حتى تصبح علامة مرجعية؛ وذلك نظراً لغياب كم روائى فى هذا الاتجاه، بالإضافة إلى غياب نقاش نقدى يضع العجائبي ضمن قائمة الأسئلة المطروحة على الإبداع العربى.

وضوحه الكاذب وأوهامه المغلفة، فى المأزق. كل هذا أسس لخصيصات مميزة فى الرواية العربية، منها أن هذا العجائبي يستمد وجوده الفنى من التراث العربى والإسلامى فى جانبه السردى من حكايات وتصوف وأخبار... ومن الملل والنحل والمعتقدات الشعبية، ومن عنف الواقع وإكراهاته، فضلاً عن تأثيرات المشاقفة، وهضم كل هذه المعطيات فى رؤية فنية حدائية وبنية انتقادية للنظواهر الاجتماعية والفكرية والعربية.

وفى هذا السياق، يمكن تسجيل بعض الاستخلاصات المتعلقة بحضور العجائبي فى الرواية العربية، وهى عبارة عن تساؤلات تستنطق هاجس البحث عن الخصيصات المميزة:

أولاً: هناك خصيصات فى الرواية العربية بشكل عام، أو منفرد فى نصوص معينة متفرقة، تطرح تساؤلاً أولياً حول حداثة الخصوصية، وقدرتها على التعبير والاستشراف، بمعنى:

هوامش:

١٠ - T. Todorov: Introduction à la littérature fantastique. ed Seuil (points) 1970. (chap 3).

١١ - L'étrange et le merveilleux, idem p 6, 23, 24.

١٢ - تزيتمان تودوروف: مرجع سابق، من التقديم ص ٨.

١٣ - سليم بركات فى نصوصه الروائية الثانية:

- فقهاء الظلام، قبرص، منشورات الكرمل ١٩٨٥.

- أرواح هندسية، بيروت ١٩٨٧.

- الریش، نيقوسيا، يسان ١٩٩٠.

- معسكرات الأبد، بيروت، دار التنوير ١٩٩٣.

- الفلكيون فى ثلاثاء الموت: عبور البشروش، بيروت ١٩٩٤.

- الفلكيون فى أربعاء الموت: الكون، بيروت، دار النهار ١٩٩٦.

١٤ - موسى ولد ابنو: مدينة الرياح، بيروت، دار الآداب ١٩٩٦.

١٥ - الميلودى شغوم: عين القوس، الرباط، دار الآمان ١٩٨٨.

١٦ - تمثيل هذه التواريخ - كما يقول عبدالحميد عقار - على الهزيمة:

٦٦١ هو تاريخ قيام دولة بنى أمية وهزيمة العدل والشورى. ٨٤٢:

١ - تزيتمان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، القاهرة، دار شرقيات، ط ١ - ١٩٩٤، ص ٦ من تقديم محمد برادة.

٢ - ابن منظور، ج ١١، ص ٦٩ - ٧٠.

٣ - L'étrange et le merveilleux dans l'Islam Médieval. colloque, ed jeune Afrique, 1978, p42.

٤ - زكريا القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات. مصر، مكتبة ابن الجبلى وأولاده، ط ٥، ١٩٨٠، ص ٥.

٥ - انجرجاني: كتاب التعريفات، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٨، ص ١٥٢.

٦ - حمادى المسعودى، العجيب فى النصوص الدينية (مقال): مجلة العرب والفكر العالمى، بيروت، العدد ١٣ - ١٤، ربيع ١٩٧١ ص ٨٨.

٧ - حسنى زينة: جغرافية الوهم، لندن، رياض الريس، ط ١، ١٩٨٩، ص ١٩٧.

٨ - حمادى المسعودى، ص ٨٧.

٩ - المرجع نفسه، ص ٨٢.

- ١٧ - إلياس خوري: أبواب المدينة، بيروت، دار ابن رشد، ١٩٨١.
- ١٨ - الطاهر وطار: عرس بغل، القاهرة، سلسلة روايات الهلال، العدد ٤٧١، مارس ١٩٨٨.
- ١٩ - محمد الهرادي: أحلام بقرة، الدار البيضاء، دار الخنابى ١٩٨٨.
- ٢٠ - صنع الله إبراهيم: اللجنة، القاهرة، دار شرقيات، ط ٦، ١٩٩١.
- استمرار محنة القائلين بخلق القرآن والتكليف بالمعتزلة بتوقيف الاجتهاد،
أى هزيمة العقل. ١٨٣٠ تاريخ احتلال الجزائر وفقدان الاستقلال
وانهوية. ١٩٦٧: هزيمة الدول العربية أمام إسرائيل.
نظر: عبد الحميد عقار: الخطاب الروائى بالمغرب العربى. رسالة لنيل د.د.ع،
موسم ١٩٩٥ - ١٩٩٦ تحت إشراف أحمد ابيسوى. مرقونة بكلية
الأداب. الرباط. المغرب. ص ١٤٩.



السمات الفنية فى رواية القمع العربية

نزيه أبو نضال*

تبدو الرواية لدى المتلقى عموماً نصاً حكاثياً موازياً للواقع أو هى تشبهه كثيراً أو قليلاً، وربما كانت مجرد حكاية خيالية لاصلة لها بالواقع. أما رواية السجن فإنها تستغرق فى اليومى والتفصيلى والتسجيلى الحى، وكأنها وثيقة حقيقية أو مذكرات حميمة، فيختلط لدى المتلقى شكل الوثيقة التسجيلية مع ما يبدو كأنه بحث عن صياغة جديدة لشكل إبداعى غير مسبوق، هذا الشكل ليس رواية تشبه الحياة ولكنه الحياة نفسها تأخذ شكل الرواية.

فما السمات الفنية لرواية الحياة هذه؟

فى تقسيمه أنواع الرواية من حيث بنيتها الفنية يحدد إدوين موير ثلاثة أشكال أساسية:

- رواية الحدث التى ينهض البناء الأساسى فيها على الحكمة الروائية.

بعد أن نخول القمع إلى ظاهرة عامة فى الحياة العربية، لها صفة الديمومة والشمول، وبعد أن تعرض ألوف الكتاب والمفكرين والفنانين لآلة القمع، وعبروا تجربة السجن والتعذيب، وعاشوا فى ظل الإرهاب والمطاردة والحصار، بعد هذا كله، لم يكن غريباً أن تتلقى المكتبة العربية هذا الفيض من الأعمال الإبداعية الروائية التى تعكس ظاهرة القمع، وتسجل تجربة السجن والمعاناة والرعب والصدود، فكان أن ظهر نوع أدبى جديد هو أدب السجن، وهذا النوع لا يقتصر على بلد عربى دون الآخر، فقد شكل ظاهرة روائية عربية، ينتشر كتابها من المحيط إلى الخليج. ورغم حداثة هذا النوع الأدبى، فإنه من الغزارة والتنوع والعمق بحيث أخذ يشكل مزاج فنية متميزة، ليس على مستوى المضمون فقط، وإنما على مستوى الشكل كذلك. مما استدعى ضرورة البحث فى السمات الفنية الخاصة بهذا النوع الروائى الجديد.

- رواية الشخصية التي يتركز بناؤها على شخصية أو شخصيات مركزية ترتبط بها الأحداث والوقائع.

- لرواية الدرامية التي تتوازن فيها قيمة الحدث مع قيمة الشخصية، بحيث يرتبط كل تغيير في تكوين الشخصية بأحداث تغيير موز في الحدث أو الحكمة، وفي المقابل فإن كل تغيير في الحدث يقود بالضرورة إلى تغير في الشخصية، فيبقى التوازن الفني قائماً بين الطرفين.

رواية السجن عموماً تندرج أساساً في إطار الرواية الدرامية، وحيث السجن أو المعتقل هو ذاته الحدث في حالة الفعل والحركة. إنه الحياة في ذروة احتدام الصراع بين الحدود القصوى لمكوناتها في مكان ضيق؛ الضحية في مجابهة الجلاد، المناضل الأعزل المدجج بقناعاته والمسكون بعناصر الضعف الإنساني المشروع في مواجهة المحقق والسجان المدججين بكل آلات البطش والتفكيك، الخضوع البهيمي للغرائز البدائية الأوى أو التثبث النبيل والبهى بصمود الروح، وبالارتقاء بالكائن الإنساني نحو غد أجمل.

إن رواية السجن من حيث هي تعبير حار ومتوتر للرواية الدرامية تسجل التجربة الإنسانية الكاملة للحدث من خلال الشخصيات ذاتها انطلاقاً من التوغل التفصيلي في التجربة الحية. غير أن الزنانة بوصفها مكاناً محدداً ليست هي الموقع الوحيد للصراع، فمن حيث الجوهر لافرق هناك بين مواطن مسجون في زنانه وآخر مسكون بالرعب خارجها، فألة القمع واحدة، وتطال الجميع، سواء باستخدام السوط أو التهديد به، ولا يبقى أمام هذا المواطن من خيار - سواء داخل السجن أو خارجه - سوى الصمود أو السقوط.

إن رواية (الآن هنا) لعبد الرحمن منيف تقدم نموذجاً لهذا الصراع المفتوح بين المواطن والجلاد في أشد لحظاته كثافة ودموية وجنوناً. وهذه التجربة الحية هي نقطة الارتكاز في مختلف الأعمال الروائية والوثائقية التي تتناول تجربة السجن، ولكن الروائي وهو مستنزف في اليوميات الصغيرة والجزئية يرفض أن تكون تجربته بالغة القسوة مجرد (حكى) عن وقائع بعينها أو عن شخص بذاته، حتى ولو كان هو الراوي ذاته، المكتوى بهذه التجربة، إنه يسعى لكي تكون

كذلك تجريباً لغزياً أوسع بكثير ولقضية أخطر وأكبر هي قضية حرية الإنسان.

هذا الاستغراق التفصيلي في المحدد والسعى في الوقت نفسه للمجرد هو إحدى سمات رواية السجن وواحدة من إشكالاتها الفنية.

وهذا الإشكال يتقاطع مع إشكال مقارب وهو إلحاح الكاتب على أن يدعم نصه الروائي بالوثائق التسجيلية، باعتبارها براهين وأدلة دامغة تكشف حجم معاناته الإنسانية من جهة، وتدين من جهة ثانية البشاعات المرعبة التي تمارسها سلطة المحقق/ الجلاد/ السجان.

فكيف ينجو الكاتب من سطوة تزامن الوثائق ليحفظ للرواية شرطها الفني؟ ليس باعتبار هذا الشرط نسقاً روائياً ملزماً، ولكن حتى لا تكون الرواية مجرد ركام من التفاصيل والمذكرات الوثائقية التي تجعل الكاتب يقول كل شيء، فتكون النتيجة نياً أن لا يقول شيئاً، كما لاحظنا ذلك جزئياً في ثلاثية شريف حشانه، و(الحقد الأسود) لشاكر خصباك.

ولعل ما يتسنى مع هذا الإشكال الفني ميل الكاتب أحياناً إلى تضخيم بعض الظواهر والتعبير عنها بحرارة فائضة، مما يحدث نوعاً من الخلل في عملية الإرسال الإبداعي، فلا يتحقق التوازن الفني المطلوب بين ما يسميه الأسلوبيون بالشحنة المنطقية والإمتاع عبر الشحنة العاطفية أو الوجدانية.

إن مصدر الخلل في تقديرنا ينطلق من أن الكاتب يصدر أساساً عن موقف إيديولوجي أو أخلاقي يريد التعبير عنه، كما رأينا ذلك في تضخيم الأبطال السجناء المرحلين في (قطار) صلاح حافظ، أو في مدى سطوة وقوة «حميدة» بطل (المستنقعات الضوئية) لإسماعيل فهد إسماعيل، أو في تضخيم حجم معاناة وعذاب ضمير (العسكري الأسود) ليوسف إدريس، وكذلك في دور المحقق مجدى ومعاناته العائلية في رواية (البصقة) لرفعت السعيد، أو في الإغفال المتكرر والمضخم إلى حد الإفراط في تصوير أساليب التعذيب وأشكاله في رواية عبد الرحمن منيف (الآن هنا) أو (شرق المتوسط مرة أخرى).

المكان والزمان :

السجن، من حيث هو مكان روائى، ضيق ومحدود، ولكن الرواية حرة في الزمان. والأمكنة الضيقة عمومًا تكسب الصراع الدرامى حداثته وتعجل من انسياب الزمن وتزيده وضوحًا، مما يجعل العمل الروائى شديد التوتر.

غير أن الزمن فى رواية السجن زمن داخلى ولا علاقة له بعقارب الساعة، وهنا بالضبط تكمن نقطة الافتراق الأساسية بين رواية السجن الدرامية و الرواية التسجيلية. فرغم أن رواية السجن تخرص كثيرًا على التوثيق المعلوماتى الدقيق حتى إنها تأخذ أحيانًا شكل مراقبة معززة بالأدلة والبراهين الدامغة، فإن الزمن الروائى فيها يظل من طبيعة مختلفة عن زمن عقارب الساعة فى الرواية التسجيلية عمومًا، كما فى (الحرب والسلام) لتولستوى أو الأجزاء التسجيلية فى «بؤساء» فكتور هيغو. فالزمن هنا يمكن أن يرى من نقطة ثابتة خارجية، كما يقول موير، أما الزمن فى رواية السجن فهو زمن نسبى يرتبط بالتداعيات والمشاعر الداخلية للسجين السياسى.

الزمن الداخلى فى رواية السجن ترك بصماته الواضحة على بنيتها الدرامية وشكل إحدى سماته الفنية، وذلك عن طريق تجاوز شكل النسق الروائى الكلاسيكى المألوف القائم أساسًا على قانون السببية والمتصالح أصلاً مع نمط العلاقات والمفاهيم الأخلاقية السائدة، كما تقول فرجينيا وولف.

ولقد لاحظنا منذ صدور (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم (١٩٦٩) أن كتابة السجن الروائية عمومًا أخذت تدمر الشكل الفنى للرواية من حيث هو نسق لكى تعيد إنتاج تجربة الحياة نفسها بوصفها شكلاً روائياً جديداً، ليس من أجل تكرسه نفساً مختلفاً، كما قلنا، بل من أجل مجاوزة مفهوم النسق نفسه. وهنا، بالضبط، تتجلى نقطة التقاطع الكبرى بين رواية السجن ورواية الحداثة عمومًا، وذلك باستخدام التقطيع الزمانى والمكاني حتى عند شريف محتاته الأقرب إلى الرواية السردية، وكذلك فى عمليات المونتاج، انتداعيات، الاسترجاعات، الارتدادات، التقصص والإضافة البربانية على طريقة الكولاج فى الفن التشكيلى. كما عند صلاح عيسى ومجيد صويبا، وغالب هنسا جزئياً، وكذلك

فى تعدد الأصوات الروائية كما عند عبدالرحمن منيف فى (شرق المتوسط) - الأولى والثانية -، وشاكر خصباك فى (الحقد الأسود) وفى كسر حاجز الزمن وازدواجية الشخصية كما فى (مجموعة شهادات) لصلاح عيسى.

وإذا كانت مضامين الرواية تترك بصماتها على شكلها الفنى، فإن الاهتمام اللاحق بالوسيلة التعبيرية والانفعال الفنى الهائل بها سيحدث تغييراً فى المضمون مماثلاً للتغيير التقنى الذى قام به الكاتب. وتأثير الشكل على المضمون، هذا ما لاحظته مارك شور عند دراسة جيمس جويس فى مقالته: «التكنيك بوصفه كشفًا».

إن هذه الجدلية كان يمكن أن تترك آثاراً سلبية أكثر عمقاً على رواية السجن العربية عمومًا خاصة بالنسبة إلى مسألة التوصيل بين المبدع والمتلقى، غير أن الخنادق السياسية والإيديولوجية لمبدعى رواية السجن قد تركت مثل هذه الآثار السلبية فى أضيق نطاق، كما نلاحظ ذلك عند صنع الله إبراهيم.

البحث عن الحرية

فى الانفلات من الشكل الكلاسيكى:

ليس من السهل أن نضع حدوداً فاصلة بين الشكل الفنى للرواية العربية عمومًا ورواية القمع. إلا أن هذه الصعوبة لاتمنى، كما رأينا، استحالة تلمس مستحذات شكلية متميزة فى رواية السجن. ففى ظل واقع القمع والإرهاب الذى يعيشه الكاتب العربى، وفى ظل معاناة تجربة السجن المعيشة أو المتخيلة، لا يبحث الروائى عن مجاوزته الواقع على مستوى المضمون فقط، ولكنه يبحث كذلك عن المجاوزة على مستوى الشكل.

على صعيد الواقع العملى يبحث عن حرية تبدو مستحيلة، ولهذا فإنه يسعى إلى تحقيق حريته بمحاولة الانفلات من الشكل الكلاسيكى للرواية باتجاه شكل فنى جديد. وهذه المحاولات للانفلات من أسر الأشكال الفنية الكلاسيكية وقيودها، هى بالوعى أو باللاوعى محاولة للوصول إلى مواز لحرية المضمون بامتلاك حرية الشكل.

وفى إطار هذه المعادلة تختفى التفاصيل والتباينات والاختلافات بين سجين وآخر وبين جلاد وآخر، فتكون النتيجة أن تماثل التجربة لتعبر عن نفسها بالتالى على المستوى الفنى والإبداعى بتماثل الأشكال الروائية فى أدب السجون.

غير أن هذا التماثل لايعنى بالتأكيد وجود علاقة ميكانيكية تنتج قطعاً متطابقة الأشكال والحجوم والمكونات ، فالحياة الإنسانية أكثر تعقيداً وتنوعاً وتبايناً فى الأساليب والتقنيات وروايات التناول والخبرات الفنية والقناعات الإيديولوجية.. إلخ. غير أن هذه التفاوتات لا تعنى عدم وجود سمات فنية مشتركة فى أدب السجون، ومحاولتنا هنا تلمس هذا المشترك فى الشكل الفنى فى رواية القمع العربية.

تندرج مجموعة الأعمال التى تتحدث عن تجربة السجن تحت عنوانين رئيسيين:

- الوثيقة

- الرواية الفنية.

ويتناول العنوان الأول كما هو واضح التجربة الحقيقية للكاتب كما عاشها، بالأسماء والتواريخ والحوادث، وهى أقرب ما تكون إلى المذكرات أو الشهادات:

ومن بين هذه الأعمال الوثائقية:

(أبو زعل) لإنهام سيف النصر.

(الأقدام العارية) لطاهر عبدالحكيم.

(السجن الوطن) لفريدة النقاش.

(دفاتر فلسطينية) لمعين بسيسو.

(مذكرات على جدران زنزانه) لغازى الخليلي... إلخ.

أما الأعمال الروائية الفنية، وهى موضوع هذه الدراسة، فتبرز من بينها روايات شريف حتاتة وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني وصلاح حافظ ومجيد طوبيا وإبراهيم عبدالحليم وصلاح عيسى وعبدالرحمن منيف وإسماعيل فهد إسماعيل وعبدالحيد الربيعي ونيل سليمان وفاضل العزاوي وغيرهم.

فعلى المستوى النفسى فإن الروائى فى لحظة الإبداع، وللتعبير عن كثافة تجربة السجن ومعاناته، يقوم بعملية تكسير للقيود والأغلال بالمعنيين المادى والمعنوى، غير أن وقائع الرعب والإرهاب والقيود هى فوق طاقة الروائى الإنسان، فيقوم الروائى المبدع بتحقيق توازنه بتكسير قيود الشكل الفنى.

التوتر الإبداعى هنا على صلة وثيقة بمسألة الشكل الفنى. فالشأن عمومًا يقوم من خلال عمسه الإبداعى بعملية تفريغ لشحنات التوتر عنده، وهو يحقق توازنه النفسى عند الانتهاء من إنجاز عمله الفنى: القصيدة أو اللوحة، أو الرواية.. إلخ. أما الروائى الذى يسجل تجربة السجن من خلال عمل إبداعى، فإنه بسبب خصوصية التجربة وكثافتها وعمقها، وحجم المعاناة فيها، لايفرغ شحنات توتره ويحقق بالتالى توازنه النفسى بمجرد السرد الروائى الكلاسيكى للتجربة. فنجد أنه يقوم بعملية تكسير للشكل الكلاسيكى وقيوده الموازية لقيود السجن، فيصل إلى التوازن النفسى الطبيعى لنهاية كل عمل فنى. وهذه الانفصالات من الشكل الكلاسيكى لرواية العربية نفوذ بالتبعية إلى شكل فنى جديد، وربما إلى أشكال فنية جديدة. ولكن كيف يأخذ هذا الشكل سمة عامة تندرج فى إطارها مجموعة الأعمال الإبداعية لرواية القمع العربية.

هنا نصل إلى تماثل التجربة لدى أدباء السجون من جهة وإلى تماثل مهاتهم الثقافية والفنى فى إطار الرواية الكلاسيكية من جهة ثانية.

إن دراستنا الموسعة لأدب السجون أوصلتنا إلى جملة حقائق:

فأشكال التعذيب ومراحله وأساليبه تكاد تكون واحدة، ومعاناة السجناء وعذابهم وبطولاتهم، ولحظات ضعفهم وصمودهم، وخراجهتهم وأحلامهم وأفكارهم، هى الأخرى تكاد تكون واحدة. ورغم اختلاف الانتماءات والمواقع الفكرية والسياسية، إن السجن يختزل المعادلة بين طرفى الصراع وفق قانون بسيط ومباشر:

المناضل الضحية فى مواجهة سلطة الجلاد.

وهو يكتب تحت وطاة القمع المتواصل الذى يعيشه خارج السجن ودخله على السواء، وهو لذلك لا يكتفى بتقديم عمل إبداعى مواز لتجربته الحية، ولكنه يريد أن يصرخ: هذا أنا.. هؤلاء أنتم، وأن يشير بأصابعه إلى مصدر القمع المقيم، أن يتهم ويدين ويحرض، وأن يدافع عن قضيته، وأن يشن الهجوم على أعدائها. ولأن الكاتب مشدود بآلاف الوشائج إلى الوقائع الفعلية التى يروىها فى سياق روائى فإننا نجد بلجاً إلى الأسلوب التسجلى وإلى شكل الوثيقة والشهادة الحية. من هنا وجدنا صلاح عيسى فى روايته (شهادات لخدمة تاريخ زماننا) يستخدم قصاصات الصحف وما تنقله من أخبار وحوادث واقعية. كما وجدنا جمال الغيطانى فى روايته (الزنى بركات) يفتح ملفات القمع فى أجهزة المخابرات ويسجل ما تحويه من أساليب وخطط.

وفى رواية (الهؤلاء) نجيد طويلاً نجدته يتحول إلى كاتب تحقيق صحفى ويستخدم نصوصاً من كتب التاريخ.

وفى معظم الأعمال الوثائقية والإبداعية نجد التفاصيل اليومية ذاتها عن حياة السجن ومعاناة السجين وأشكال التعذيب وشخصية المحقق والجلاد والمخبر.. إلخ. فيستحيل التمييز بين ما هو روائى وما هو توثيقى. ونجد أحياناً أن حوادث بعينها يروىها كاتب بوصفها جزءاً من التجربة الواقعية التى عاشها، بعيد كاتب آخر استخدامها فى رواية فنية. وشخصية (الدكتور عزيز) التى قدمها الدكتور شريف حتاتة فى ثلاثيته: (العين ذات الجفن المعدنية) و(جناحان للريح) و(الهزيمة) نكتشف من خلال الوثائق الأخرى أنها هى نفسها شخصية الدكتور حتاتة. فنلتقى بها مرة باعتبارها شخصية روائية ثم لانبث أن نلتقى بها بوصفها شخصية حقيقية مع تغير الأسماء فقط. وقد وجدنا هذا التداخل فى رواية (القطار) لصلاح حافظ و(دفاتر فلسطينية) لمعين بيسو، و(أبو زعل) لإلهام سيف النصر.

هكذا نجد أن طموح الوثيقة للارتقاء إلى مستوى العمل الفنى، وضموح العمل الفنى للارتقاء إلى مستوى الوثيقة، قد أدى إلى هذا التداخل بين القسمين إلى درجة تكاد تضيع فيها الحدود الفنية بينهما. وهنا نصل إلى السمة

غير أن هذا التقسيم بين الوثيقة والرواية حين نتناوله على مستوى الشكل الفنى فإن العديد من ملامحه تتداخل وتضيع. فنجد الوثيقة أو الشهادة أو المذكرات الحقيقية تتلمس الشكل الروائى من حيث الأسلوب والبناء ورسم الشخصيات، فتكاد الوثيقة تصل إلى مستوى العمل الفنى. بينما نجد فى المقابل أن الرواية الفنية تتلمس شكل الوثيقة أو الشهادة، مما يجعل المتلقى فى حيرة حقيقية عما يقرأ، هل هو عمل روائى أو مذكرات شخصية. وهذا الالتباس الذى يقع فيه القارئ لا يتأتى عن مجرد معرفته بأن الكاتب قد عاش تجربة السجن، وإنما من الشكل الفنى الذى يتوخاه الكاتب لإيصال العمل الفنى إلى مستوى الوثيقة.

وأمام هذا التداخل الفنى بين القسمين نجد أن الأكثر صواباً إطلاق تسمية الرواية التسجيلية على القسم الأول، وإطلاق تسمية الوثيقة الروائية على القسم الثانى.

ما سر هذا التداخل بين الوثيقة والرواية؟

إن كاتب الوثيقة وهو يسجل الوقائع التى عاشها، لا يكتفى بمجرد الوصف التفصيلى للأحداث، وإنما يريد أن يسجل حجم المعاناة الإنسانية التى عبرها فى تجربة السجن، وهو يريد أن يجاوز ذاته بما هو فرد وتقديم نفسه نموذجاً إنسانياً أو رمزاً لقضية، ولكى يصل إلى هذا التجريد يلجأ إلى البعد الفنى، بكل ما يحمله هذا المستوى من إيحاءات وشحنات تعبيرية لها خاصية الوصول والتأثير المكثف فى وجدان المتلقى وتغييره. فالفن فى التحليل النهائى لا يستهدف مجرد السرد الإبداعى وإنما يتوخى أساساً تغيير الإنسان. وهذا الهاجس أكثر وضوحاً ومباشرة فى رواية السجن. إن عملية الارتقاء بالوثيقة إلى مستوى الفن تتم على أرضية حقائق مادية محددة ومقنعة وحيثيات مدعومة بالأرقام والتواريخ والأسماء فتبقى الوقائع الحقيقية حية فى ذهن المتلقى، ولكنها تسمى إلى الاعتناء بالشكل الإبداعى الفنى لتصبح أكثر وصولاً وتأثيراً. فى المقابل نجد أن الرواية الإبداعية تتوسل شكل الوثيقة للوصول إلى مستوى أعلى من الإقناع بواقعية الأحداث التى يروىها العمل الفنى. الكاتب الروائى يعكس أساساً تجربته ومعاناته الشخصية فى السجن،

سان فرانسيسكو في ١٥ ي. ب. م.

نشرت مجلة «وورلد ميديكال نيوز» الطبية مقالاً عن عقار جديد تم استخدامه مع أكثر من ١٥٠ مريضاً في مستشفين بولاية كاليفورنيا الأميركية ويسمى «عقار الخوف» الذي يحقن به المريض فيعمل على سرعة استرخاء العضلات، ويشل الجسم نهائياً، ويجعل المريض يشعر أنه على وشك الموت. وذكرت المجلة أن التأثير على المريض خلال حالة الرعب تلك، يمكن أن يفيد في مجالات متعددة، منها التحقيقات والاستجوابات، وخاصة مع المتهمين للمعارضة.

(الأهرام ١٦ أكتوبر ١٩٧٠)

لاحظ المؤتمر الطبي الذي عقد في ألمانيا وصدرت قراراته في الأسبوع الماضي أن الإنسان في الدنيا يعيش في حالة خوف.. وقد دلت الأرقام على أن هناك ٧٢٪ من الناس خائفون بلا سبب واضح.

(الأخبار ٢ ديسمبر ١٩٧٠)

لندن في ٢٩ خاص للأهرام (ن. ي. ت.)

أعلنت منظمة العفو الدولية في تقرير لها بعنوان وجه الاضطهاد في عام ١٩٧٠ أن هناك ٢٥٠ ألف معتقل سياسي في مختلف بلاد العالم أطلقت عليهم المنظمة «المسجونين بسبب ضمائرهم».

(الأهرام ٣٠ يونيو ١٩٧٠)

الرياض في ٢١ - و. م. ف

أقيمت الصلاة في مساجد المملكة العربية السعودية خلال الأيام الماضية على أوامر الملك فيصل للابتهاال إلى الله لكى يسقط المطر في البلاد. وقد شارك الملك وكبار مستشاريه في صلاة الاستسقاء التي أقيمت في جامع الرياض.

(الأهرام ٢٢ نوفمبر ١٩٧٠)

الأساسية التي تميز الأعمال الروائية الإبداعية في أدب السجون على مستوى التقنية والشكل الفني وهي السمة الوثائقية أو الرواية الوثائقية.

يتخذ الجانب الوثيقي في رواية القمع العربية أشكالاً متنوعة بتنوع الموضوعات والأساليب والأزمنة والأمكنة، وهو - أي الجانب الوثيقي - يطال بنية الرواية بمجموعها من حيث اللغة والأحداث والتفاصيل، وكذلك بالاستعانة بمواد وثائقية وادخالها في جسم العمل الفني.

في رواية (الزني بركات) تحول جمال الغيطاني إلى باحث تاريخي كما سنرى عند دراسة روايته نموذجاً لرواية السجن.

وإمعاناً في الجانب الوثيقي يسجل الغيطاني المراسلات بين كبار بصاصي السلطة، كما يسجل التقارير التي يرفعها صغار البصاصين إلى رؤسائهم. وهو لا يكتفي بذلك بل يسجل وقائع مؤتمر عالمي عقد بين عدد من أجهزة اغتارات في العالم، ويورد ما جاء فيه من دراسات وخطط حول التجربة التاريخية لعمل البصاصين ومشاريعهم المستقبلية وما استحدثوه من وسائل متطورة في التحقيق والتعذيب.. إلخ. والغيطاني، وهو يقوم بهذا العمل الوثيقي انهائل، يظل محافظاً على الشروط الأساسية في البناء الروائي والتطور الدرامي للشخصيات ومواقفها في سياق الأحداث ومتغيراتها. ولكنه - وهنا الإضافة الفنية التي يحققها - يمنح العمل الروائي يقين الحقيقة التاريخية المؤتقة بلغة المؤرخ.

(مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا):

إذا كان (الزني بركات) قد استخدم لغة الوثيقة، فإن صلاح عيسى في روايته (مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا) قد استخدم الوثيقة نفسها في صلب عمله الفني. هذه الوثيقة هي قصاصات الصحف التي تسجل أخباراً عادية خارج اهتمامات المانشيت والصفحة الأولى، ولكنها تعكس الواقع المأساوي للحضارة المعاصرة، وهو لا يكتفي بإيراد هذه الأخبار ولكنه ينقلها إلى الرواية بالصورة الزينكوغرافية، وهذه عينة من هذه القصاصات:

فورث بيرس (ولاية فلوريدا) في ٢٤ م. ب. ي. ب.

شهدت مدينة فورث بيرس الأميركية مأساة جندى زنجي قتيل تضارده العنصرية البيضاء في المجتمع الأميركي حتى بعد أن لقي مصرعه وهو يحارب في صفوف الجيش الأميركي في فيتنام، فقد رفضت سلطات مقبرة المدينة السماح بدفنه لأنه زنجي.

ولازالت جثة الجندى في المشرحة بانتظار صدور حكم قضائي بدفنه.

(الأهرام ٢٥ أغسطس ١٩٧٠)

ومن صابر سعيد إلى الزوجة والأخوة والوالدين نجاة ويونس. احتسبت عند الله شقيقى عبد المنعم. طمئنونا أين أنتم، راسلونا عن طريق الصليب الأحمر..

(مقتطفات من برنامج «ألف سلام»

صوت العرب من القاهرة ١٥ يوليو ١٩٦٧)

هذه بعض العينات من أخبار الصحف التي يضمها صلاح عيسى بوصفها شهادات على زماننا، وهو لا يكتفى بذلك بل يرسم صورة عن تناسخ الرعب والبشاعة في تاريخنا كله، فبطل الرواية (شوقي عطية السباعي) مصاب بحالة انفصام في الشخصية ويعالج عند طبيب السجن، أما شخصيته الأخرى فهي (محمود السفروت)، وكلاهما هو نفسه صلاح عيسى.

هذا التركيب المعقد من الشخصيات أو الشخصية الواحدة أتاح للكاتب على المستوى الفني مشروعية اختراق الزمن العادى وتقمص أدوار مختلفة في مراحل زمنية متباعدة، (فمحمود السفروت) السجين في مصر عام ١٩٧٠ هو نفسه نزيل أحد المعتقلات النازية وحبیب (الماروزا) الألمانية رغم أنه كان طفلاً آنذاك، كما أنه يتراسل مع (نفيسة المرادية) في زمن المماليك ونبليون.

١ صلاح عيسى يسجل التناسخ التاريخي للقمع والرعب، كما يسجل واقعه الراهن من خلال قصاصات الصحف بوصفه إحدى الظواهر الطبيعية لهذا العصر الأشد قبحاً وبشاعة.

هذه الشخصية الفنية التركيبية التي يقدمها صلاح عيسى تختلط فيها الحقيقة بأجواء الهلوسة والكوابيس الكافوكية:

علم الواقع وشخصياته = الوثيقة = صلاح عيسى.

العالم المتخيل = الهلوسة والاختراقات الزمنية = السباعي = السفروت. هذا المزج الفني في بناء الشخصيات يقابله على مستوى السرد الفني للحوادث مزج آخر بين الوقائع في الزمان والمكان بتناوب مدهش:

في الزنانة قمت لأشرب، آنيشان صغيرتان في ركن المكان في إحداهما ما تبولته في اليومين الماضيين كان مركزاً ذا رائحة نفاذة، في المواجهة كان الآخر.

«فتحت الشلاجة هبت ربح مثلجة رطبت جسدى... على زجاجات المياه رذاذ خفيف».

تحرك المفتاح في قفل الزنانة، احترقت شعرة سوداء أخرى في مقدمة رأسى:

«رفعت رأسى وجدتها أمامى فجأة: جارتى..»

تحرك المفتاح في القفل أربع مرات، احترقت شعرة سوداء في مقدمة رأسى، هذه المرة قال الصوت: - كف عن تفكيرك القذر -

فكرت في أن أستحم، تلبد العرق فوق جسدى طبقات، تلبد الشعر فيه.

«انساب الماء من الدش غزيراً.. كانت هى في الركن.. قبلتها استنمت لقلبتى.. كان الماء ينهمر فوقنا، بحر ساكن كحلم» زورقنا ناشر أشرعتة، غطست أبحث عن اللؤلؤة في الأعماق».

(الهؤلاء)

تتسمى رواية (الهؤلاء) لمجيد طوبيا إلى أسلوب (الفتازيا) ولكن بلغة الكوميديا السوداء . ويستخدم طوبيا في روايته شكل الريبورتاج الصحفي خلال تجواله الطويل على جميع مراكز الشرطة في بلدة (إيبوط) للحصول على صكوك براءته. وخلال سرده الوقائع الغريبة التي يمر بها يضمن عمله الفني مقتطفات من كتب التاريخ ليؤكد من خلالها استمرار أزمة مصر وعذاب الإنسان فيها لاستمرار حالة القهر والقمع.

(ملف الحادثة ٦٧)

في رواية (ملف الحادثة ٦٧) يلجأ إسماعيل فهد إسماعيل إلى شكل الحوار المسرحي لينقل من خلاله وقائع التحقيق مع المواطن الفلسطيني المتهم بارتكاب جريمة قتل في ملف أعطى الرقم ٦٧ بدلالة رمزية واضحة للإشارة إلى هزيمة حزيران. وخلال جلسات التحقيق والتعذيب الطويلة يتدخل (المذيع) بوصفه أحد الأبطال الرئيسيين في الحوار لتنقل من خلاله البلاغات العسكرية والتصريحات السياسية ، ويتداخل ما يشهه المذيع مع وقائع التحقيق في بناء درامي متكامل.

(شرق المتوسط)

لعل رواية (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف الأكثر انسجاماً مع الرواية الكلاسيكية العربية، غير أن ما يميزها على المستوى التوثيقي أمران:

الأول: تعدد الأصوات الروائية وتناوبها عبر فصول الرواية الستة لتنقل وجهي التجربة داخل وخارج السجن .

الثاني: الوصف التفصيلي لمعاناة السجين وما يلاقه من صنوف التعذيب ، وما يمر به من حالات الصمود والضعف.

وينطبق ذلك أيضاً على رواية (السجن) لنبيل سليمان، ورواية (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي.

البطل يهرب من لحظة الرعب في الزنزانة إلى لحظة فرح وضمانية مع حبيبته. إنه يبحث عن توازنه النفسي خوف السقوط والانهييار. صلاح عيسى يحقق ذلك على المستوى الفني بهذا المزج والتداعي بين عالم السجن وعالم الحرية.

وهذا التركيب الفني في السرد المتداخل زمنياً ومكانياً نجده عند عبدالرحمن الربيعة في رواية (الوشم) وإسماعيل فهد إسماعيل في روايته (الحبل) و(ملف الحادثة ٦٧) وكذلك في رواية (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم.

فلماذا تلجأ رواية القمع العربية إلى هذا التداخل الفني؟ إن كثافة التجربة وحجم المعاناة التي يعيشها الروائي لحظة إبداعه الفني تجعل المسافة الزمنية والمكانية بين زمن الرواية وزمن كتابتها يتقلص إلى حد الاختفاء، فيما تتشابه على مستوى المكان حالة السجن والحصار والقمع بين السجن الصغير والسجن الكبير.

هذا الاختلاط الزمني والمكاني، أو قل وحدتهما على المستوى النفسي، ينعكس فنياً خلال عملية السرد الروائي بهذا التداخل الذي وجدناه عند صلاح عيسى وغيره من الروائيين.

سيطول بنا المجال طويلاً لو تابعنا الجانب التوثيقي أو التسجيلي في رواية القمع العربية ، ولهذا سنكتفي بإشارات سريعة لعدد منها:

(عن العقارب والحب والطب والمساجين)

هذه الرواية لإبراهيم عبدالحليم يسجل فيها يومياته ومشاهداته في السجن، كما ينقل واقع العلاقات بين المساجين بعضهم وبعض، وبين المساجين والسجانين، وبينهم وبين إدارة السجن وأطبائه.. إلخ.

والوقائع هنا مسجلة بوصفها حقائق معيشة بالأسماء والتفاصيل والأرقام ، ولكن إبراهيم عبدالحليم يصوغ ذلك كله في قالب روائي متكامل، مما يجعل من عمله الفني الأقرب إلى الأدب التسجيلي كما عرفناه عند بيتر فايس وإن استخدم فايس لغة المسرحية فيما استخدم عبدالحليم لغة الرواية.

(القطار)

خلال عملية نقل المعتقلين السياسيين من سجون القاهرة إلى معتقل الواحات فى نهاية الخمسينيات يتسرب الأخير إلى أسر المعتقلين فيجتمعون عند محطة السكة الحديد فى ميدان رمسيس ليودعوا أبناءهم بنظرة أخيرة، فيتحول مركز المحطة إلى ما يشبه التظاهرة.

هذه الحادثة التى تمت بالفعل ، يتناولها صلاح حافظ فى روايته (القطار) وينسب عليها عملاً فنياً متكاملًا حين يحول القطار إلى ظاهرة ثورية متحركة تعبر المدن والأرياف والقرى المصرية وتثير الناس فى كل مكان. يوظف صلاح حافظ واقعة حقيقية وجزئية فيعممها فى عمل روائى فيمزج ما حدث بالفعل بالتخيل حدوثه أو ما يجب أن يحدث.

الرموز:

فى ظل حالة القمع والحصار والمطاردة وقوانين الرقابة يكون من البديهي أن يلجأ الأدباء إلى الرمز للتعبير عن تجربتهم. غير أن الرمز فى رواية القمع العربية ينحو باتجاه واضح إلى المباشرة، فالكتاب لا يستطيع أن ينقل من حجم التشابه بين تجربته وأى رمز أو أسلوب يلجأ إليه للتعبير عن هذه التجربة، ومن هنا يأخذ الرمز مستوى الإضافة الفنية لشحن الرواية بالإيحاءات والدلالات.

فى روايته (بحثاً عن مدينة أخرى) يستخدم محيى الدين زنكنة الفندق رمزاً للسجن.

بينما يستخدم جمال الفيضانى الرمز التاريخى، من زمن اسمائيك ليؤثر على زمن القمع الراهن. يحيل الدكتور شريف حسنة فى ثلاثيته (العين ذات الجفن المعدنية) و(جناحان للريح) و(الهزيمة) الوقائع التى عاشها فى الستينيات إلى زمن مضى فى عهد الملكية فيما يرمز مجيد ضويبا فى روايته (الهؤلاء) لمصر ببلد وهمى اسمه (إيبوط) و(قطار) صلاح حافظ يكون رمزاً للشورة ويكون «السجن» عند نبيل سليمان رمزاً للمجتمع بينما جبل «المرام» هو الحرية المرتجاة.

ويأخذ الرمز شكله المباشر كذلك فى رواية إسماعيل فهد إسماعيل (ملف الحادثة ٦٧) للإشارة إلى أسباب هزيمة حزيران. أما فى روايته الثانية (الحبل) فإنه يستخدم الحبل رمزاً لصدمة الوعى التى تعيد البطل من حالة تمرده اليائس وانتقامه اللا مجدى إلى حالة الصحو والالتزام.

فى بناء الشخصية:

ربما كان أبرز إضافات أدب السجون للرواية العربية هو هذا البناء الدرامى للشخصيات، ذلك أن الروائى لا ينطلق من نماذج متخيلة لأبطال يمارسون حياتهم وعواطفهم ومواقفهم ضمن سلوك نمطى يفرضه الكاتب من الخارج، لأنه يسجل تجربة إنسانية حقيقية بكل ما يعترىها من عوامل الصمود والانهياء.

الشخصية فى أدب السجون لا تعيش حياة عادية ولا تمارس ذلك النوع من السلوك الطبيعى أو الروتينى، ولكنها تعيش تجربة أخرى عظيمة ومعاناة مكثفة فى مواجهة المحقق والجلاد والسجن والتعذيب، مما يتيح لأعمق النوازع والمكونات الإنسانية أن تستيقظ وتتفاعل فى إطار هذه العلاقة الدمية بين الإنسان والجلاد.

لهذا نجد الشخصيات فى رواية القمع العربية دائماً حية وفنية ومتحركة صعوداً وهبوطاً، ضعفاً وقوة، أملاً وبأساً، صعوداً وسقوطاً. إنها شخصيات درامية بالمعنى الفنى الكامل. هكذا نجد «رجب إسماعيل» فى (شرق المتوسط) تتجاذبه حالات الصمود ثم الانهيار فالتماسك ثانية.

وهكذا يعيش المدرس «حسين عبداللطيف» فى رواية (المذن الساحلية) لمحمد كامل الخطيب فى أزمة المعاناة والمطاردة والأجواء الكابوسية الكافوكية التى توصله إلى الجنون وها هو «كريم الناصرى» فى (وشم) عبدالرحمن الربيعى يعيش تمزقاته وانتهياراته داخل السجن وخارجه ويسقط «الدكتور عزيز» بطل ثلاثية شريف حسنة بعد معاناة الصمود والفرار من السجن. ويعيش «وهب» فى (سجن) نبيل سليمان حالة الصمود والتردد وبنهار «الشاعر» فى رواية (الحبل) لأنه يخاف أن تقلع أظافره كما فعلوا مع زميله فى السجن ولكنه يتماسك ثانية.

استكمال كل خصوصياته حتى الآن، تجعل من مهمة البحث عن الشكل الفني بصورة كاملة ونهائية مسألة فوق طاقة هذه المحاولة الأولى، ولاشك أن المكتبة العربية ستشهد عشرات الروايات عن تجربة السجن مما سيتيح لأية محاولة نقدية أخرى فرصاً أوفر لتحديد الشكل الفني في رواية القمع بصورة أفضل وأكثر اكتمالاً.

(الزبني بركات) لجمال الغيطاني

نموذجاً لرواية القمع العربية:

في روايته (الزبني بركات) ارتد جمال الغيطاني خمسة قرون إلى الوراء، إلى عصر المالبيك في مصر، وأقام صرحاً روائياً نابضاً بالحياة والحركة وقد كلفه الوصول إلى هذا النبض الحي أن يتحول إلى باحث تاريخي بالمعنى العلمي للكلمة، فدرس تاريخ تلك المرحلة ولغتها وتقاليدها وأزياءها ونظامها السياسي والاجتماعي والثقافي.

حين فعل الغيطاني ذلك لم يكن مسكوناً بهم كتابه الرواية التاريخية على طريقة جورجي زيدان، ولكنه كان مسكوناً بأزمة الحرية، وبكشف آلية القمع الرهيبة التي يروح وفق قوانينها المواطن المصري والعربي في عصرنا الراهن. ولهذا فإن القارئ / المتلقي لرواية (الزبني بركات) لا ينفصل عن اللحظة المعيشة، وهو يعيش تفاصيل الحياة اليومية في القاهرة القرن السادس عشر الميلادي. ذلك أن الرواية التي اختار الغيطاني من خلالها رسم مشاهدته التاريخية تتصل بآلاف الشوائج بالهم المركزي الذي يعيشه المواطن العربي وهو «القمع» بالمعنى الشامل للكلمة.

حقق البناء الفني المتكامل في (الزبني بركات) الشروط الأساسية للرواية التاريخية، وفي الوقت نفسه حقق مهمته الأساسية في إبداع «رمز تاريخي» للحظة الراهنة ليس على مستوى مسألة القمع فقط، وإنما على مستوى الرموز التفصيلية للأحداث وللشخصيات.

يتمثل الإعجاز الفني المهم في رواية الغيطاني بقدرته على إيجاد التوازن الدقيق بين «الرواية التاريخية» و «الرمز التاريخي» فلم يتوغل في الأحداث والتفاصيل التاريخية الغنية على حساب الرمز والدلالة. ولم يسقط في الإغراءات الرمزية

ويتشوه «سعيد الجهنيني» في (الزبني بركات) لأن قوة القمع أقوى من صمود الإنسان.

ولا يقتصر الغنى في بناء الشخصيات على أولئك الذين عبروا تجربة السجن والتعذيب، ولكنه يطل كذلك الطرف الآخر من المعادلة: المخبر والجلاد والمحقق والسجان، فهذه الشخصيات نجدها بدورها على درجة كبيرة من العمق والتركيب الدرامي المعقد، فالجلاد ليس محض سوط، والمحقق ليس محض وظيفة والمخبر ليس محض عيون وآذان وكتائب تقارير، والسجان ليس محض حارس، ولكنهم جميعاً كائنات بشرية تعاني وتتعب وتعيش همومها وإشكالاتها عبر علاقتها بالمعتقلين وعبر علاقتها بأسرها وبالرؤساء وبالوظيفة ولقمة العيش.

هكذا نجد المحقق «مجدى» في رواية (البصمة) لرفعت السعيد يعيش أزمته الحياتية من خلال علاقته بزوجته الثرية من جهة، ومن خلال علاقته بالمتهم الدكتور مدحت سالم والمتهم الفلسطينية سناء الحوراني من جهة ثانية، ومن خلال علاقة بمرءوسيه ورؤسائه من جهة ثالثة، فيعيش حالة من «المرارة تكفيه ألف عام».

والبصاص أو المخبر «عمر بن عدي» في رواية (الزبني بركات) يتحول إلى عين للسلطات لينفذ أمه من الجوع وينتهي به الأمر لأن يعيش رعباً أكثر هولاً من الجوع، خوف انتقام رؤسائه منه.

وكبير البصاصين «زكريا» يعيش بدوره رعبه الخاص بعد أن أقدم على قتل نديم السلطان الفتى الجميل شعبان.

وحتى في الأعمال الوثائقية البحتة نجد على الدوام هذا التحرص على رصد شخصيات المحققين والجلادين ومسؤولي السجون، حتى إن إلهام سيف النصر يفرد فصلاً كاملاً للحديث عن شخصية المحقق والشخصيات التي مرت به في السجن.

ثمة جوانب عديدة تتصل بالشكل الفني في أدب السجون، يسهل التوقف عندها في هذا العمل أو ذاك، ولكننا نعمدنا التوقف عند القاسم المشترك الفني في مختلف روايات القمع العربية. ولاشك أن حداثة هذا النوع الأدبي وعدم

أما اللغة على لسان شخصيات الرواية، التي تعكس لغة وروح تلك الفترة فهي تحتل جسم الرواية:

صاح البعض: وهل يقع فعلاً مالا نجرؤ على الظن به؟ لا يمكن. جيش السلطان من فرسان الإسلام وحماته، كل فارس منهم مقوم بألف من العثمانية.

أو يقول على لسان مقدم البصاصين:

تلاوة القرآن يا عمرو في بيوت الأعيان لاتليق بمجاور أزهرى، إنها صناعة الفقهاء العمى... ربما أصبحت فى يوم ما، وهذا يصح بإذن الواحد الأحد الفرد الصمد... ربما صرت قاضياً كبيراً.

تعطى النداءات التي تحتل حيزاً مهماً فى رواية الغيطاني من خلال لغتها وموضوعاتها نكهة تاريخية حية للرواية:

(يا أهالى مصر..

أأمر بالمعروف ونهى عن المنكر

انكشف المستور

ظهر المقبور

بانت فضيحة على بن أبى الجود

الليلة قبيل المغرب

سيقراً الفقهاء فى الجوامع

لثروا كيف امتص الظالم

دماء المسلمين

لحقى عليه عقاب مبين)

(ج) الشخصيات التي اختارها الغيطاني لبطلته روايته تسهم بدورها فى رسم لوحة حية لتلك الفترة:

مجاورون فى الأزهر (طلاب)، شيوخ أزهريون، متولى حسبة القاهرة، رئيس البصاصين. رحالة إيطالي. أمراء ممالك، صاحب مقهى، تاجر عطار، ابنة شيخ، امرأة ريفية.. إلخ.

المعاصرة وما أكثرها، على حساب بناء النسيج التاريخي للرواية.

كيف تمكن الغيطاني من إنجاز هذا التوازن الدقيق؟

(أ) قدرة فائقة على رسم المشاهد بتفاصيلها الصغيرة فيخال المتلقى أن الحياة قد دبت فى هذه القطعة من التاريخ: المآذن، القباب، المساجد، الأزقة الضيقة، الحواري، المشربيات، البيوت، المقاهي، المشايخ، طلبة الأزهر، المشعوذون، المنادون، الأذان، الفرسان، الممالك، العربية، باعة الفول واللبن، عمال الحمامات والمستوقدات، بائعات البلية، باعة الحلوى والأجبان والبيض.. الفلاحات، بائعات الدجاج والبط والأرانب.. السقا وبائع المشبك والعرق سوس والكنافة.

صبيان صفار - أطراف جلابيبهم بين أسنانهم، نساء يحملن أطفالهن على أكتافهن ويصحن مناديات على بعضهن من النوافذ، الصباغون، الفحامون، النحاسون، الرخامون.. طلبة العلم والمجاورون.. الهواء، الرطوبة، الرائحة، الألوان.

من هذا المزيج كله يرسم الغيطاني لوحات حية متحركة نابضة بالصدق، فنقلنا إلى القاهرة فى القرن السادس عشر لنعيش الأحداث والتفاصيل والوقائع الأساسية فى العمل الروائي.

(ب) هذه القدرة على رسم المشاهد الحية من التاريخ رغم المسافة الزمنية ماكان بالإمكان توفر عناصر النجاح الكاملة لها إلا من خلال توفر اللغة الخاصة لتلك الفترة رغم المسافة اللغوية التي تمتد إلى خمسة قرون.

وهذه اللغة لا تقتصر على الحوار بين الشخصيات، ولكنها - وهذا هو الأهم - تتصل بلغة السرد الروائي نفسها. يقول على لسان الرحالة البندقي فياسكونتى جانتى:

تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام.. سمعت من العامة أن كثيراً من أعيان الناس والمشايخ نقلوا الثمين الغالى من ثيابهم وحوادثهم إلى الأماكن البعيدة المجهولة.. سمعت بكثرة الإشاعات.. وطالب البعض بضرورة تدخل الأمير طومان باى نائب الغيبة لإسكات الألسنة.

توظيف الثقافة العامة والأجهزة الإعلامية في إطار عملية القمع العامة.. إلخ.

كيف تبدى القاهرة زمن المماليك في القرن السادس عشر من وجهة نظر محايدة تاريخياً؟

للإجابة عن هذا السؤال يتقمص الغيطاني شخصية الرحالة البندقي (فياسكونتي جانتى) فيجهز بذلك المهاد التاريخي للأحداث والوقائع اللاحقة. كيف تبدو الأشياء من الخارج، ماحقيقة المواقف والشخصيات وكيف تتطور؟ الرحالة البندقي كان قد زار القاهرة قبل ثلاث سنوات من هذه الزيارة (أغسطس ١٥١٧) وكان الزينى بركات قد تولى حسيبة القاهرة وعرف بعدله وأمانته مما جعل السنة الجميع تلهج بذكره. قبل الزينى بركات كانت الأوضاع غاية في السوء والناس تضح بالشكوى من انتهاكات المماليك واحتكار المواد الغذائية والتلاعب بالأسعار، ومن الإرهاب الذى يمارسه العسس والبصاصون. وكان رمز كل هذا الفساد على بن أبى الجود متولى حسيبة القاهرة، وهى أخطر المناصب وأهمها آنذاك إلى جانب وكالة بيت المال، ويتبع له البصاصون وعلى رأسهم زكريا بن راضى رئيس بصاصى السلطنة أى جهاز المخابرات، وكان بدوره رمزاً للقمع والإرهاب.

بعد تنحية على بن أبى الجود وإلقاء القبض عليه ووضع اليد على أمواله وممتلكاته ونسائه وجواريه اللواتي بلغ عددهن سبعاً وستين جارية اندفع الصبيان إلى الشوارع يهتفون:
احزن .. احزن... يا حشود..
شالوا على بن أبى الجود

عالم الفساد هذا كان ينعكس بجلاء على أبرز شخصيات الرواية (سعيد الجهني)، وهو طالب أزهرى ذو ضمير حي ونقى، مسكون على الدوام بهاجس التغيير والقضاء على الفساد والرعب، ولكنه مسكون أيضاً بالرعب نفسه من المخابرات والتعذيب. وهو ينتظر في كل لحظة:

أن يمد أحدهم يده يلمس كتفه، يلفظ لفظاً واحداً، يساق إلى سجن زكريا بن راضى، ينوعوا له العذاب تنويعاً، يلقونه في سجن كبير، العرقانة، الجب، المقشرة، تنسل أبيامه، ينسى

وهؤلاء جميعاً وغيرهم يعكسون الطبقات والفئات الاجتماعية لمصر في القرن السادس عشر.

وستعرض لأبرز هذه الشخصيات خلال قراءة الرواية.

(د) هذه العناصر الثلاثة السابقة نسجت الأجواء التاريخية للرواية وحقت النجاح المطلوب على مستوى كتابة (الرواية التاريخية) غير أن دخول العنصر الرابع على العمل الروائي وهو مسألة القمع، ولكونه يحتل المركز الرئيسى على امتداد العمل كله، نقل هذه الرواية على الفور من كونها مجرد (رواية تاريخية) إلى كونها (رمز تاريخي) لأزمة الحرية فى عصرنا كله.

أقام الغيطاني ما يمكن أن نسميه به بالمعادن التاريخية للقمع المعاصر، غير أن هذا «المعادن» لا يأخذ خطأ موازياً على مستوى التاريخ، ولكنه يأخذ خطأ متواصلاً وصاعداً فى الزمن منذ ما قبل القرن السادس عشر إلى ما بعد عصرنا الراهن. والغيطاني لا يكتفى بإبراز مسألة القمع باعتبارها حركة زمنية مستمرة، وإنما باعتبارها ظاهرة عالمية لها رموزها ومثلها ومؤثراتها ودراساتها وخطتها لكل العصور ولكل الأجناس.

لم تشهد المكتبة العربية قبل رواية الغيطاني كتاباً اختص بكشف ظاهرة القمع باعتبارها ظاهرة كونية. فالتجارب السابقة واللاحقة كافة تعنى بتسجيل أو بكشف تجربة محددة شخصية على الأغلب أو لمجموعة ما داخل السجن. وحتى الكتب الوثائقية فى هذا المجال لا تخرج عن تقديم معلومات محددة حول الاعتقال والتحقيق ووسائل التعذيب والسجن والمعاناة.. إلخ.

وحده الغيطاني منح نفسه مسافة زمنية ورمزية كافية ليسجل ظاهرة القمع من مختلف جوانبها وأبعادها: السجن، المطارد، السجن، المحقق، المخبر، رئيس المخابرات أو البصاصين، التحقيق والتعذيب، الأشكال والوسائل والأدوات، القمع العام، دورة القمع باعتبارها ظاهرة تاريخية مستمرة، القمع العالمى وطرق التنسيق بين أجهزة المخابرات العالمية.. إلخ. الترتيب الهرمى والتنظيمى داخل أجهزة القمع وتقاليدها وحياتها الداخلية، آليات عملها وتطورها وخطتها للمستقبل،

دورة القمع متواصلة وإن اختلفت أشكالها وأساليبها ورغم حالة القداسة التي أحاطت بالزيني بركات والرموز الجزئية المتناثرة على امتداد الرواية تحدث إسقاطات معاصرة حول وقائع وأحداث وشخصيات معروفة، تمثل المعادل التاريخي لظاهرة القمع.

على بن أبي الجود بمواصفاته وقصوره ونسائه وجواريه السبع والستين يذكر على الفور بالملك فاروق، خاصة عندما يوضع مقابله الزيني بركات الذي لم يعرف عنه أنه اقتنى بيتاً غير بيته القديم أو انصرف إلى اللهو والنساء والمكيفات، وهي أبرز الصفات الشخصية التي اشتهر بها عبدالناصر.

وبكن لماذا اختار الغيطاني الرقم ٦٧ لجواري على بن أبي الجود. وكان أولى أن يختار له رقم ٤٨ مثلاً؟ في ظني أن الوقائع التاريخية الصرفة قد فرضت على الكاتب وضع الهزيمة سنة ١٥١٧ على يد الأتراك العثمانيين مقابل هزيمة ١٩٦٧ على يد الصهاينة، رغم أن الهزيمة الأولى وقعت في زمن الزيني بركات والثانية في زمن عبدالناصر، وكل من الرجلين لا يمتلك (جارية) واحدة. أضف إلى ذلك أن المحور الرئيسي في الرواية وهو ظاهرة القمع، المتصلة بظاهرة الديكتاتورية التي عرف بها الرجلان والرمزان هما المحور الذي يعنى الكاتب وليس الجوارى. مما جعله يجرى تخويراً لدلالة رمزية مقلوبة فكان فساد على بن أبي الجود المتمثل بجواريه الـ ٦٧ يحمل معه بذرة الهزيمة للفساد اللاحق عند الزيني بركات والمتمثل بمسألة القمع والديكتاتورية التي قادت إلى هزيمة ١٥١٧ أو ١٩٦٧.

الدلالة الاجتماعية:

ثمة إحياءات رمزية تاريخية مهمة تتصل بالحركة الاجتماعية نفسها، فالزيني بركات ضرب الإقطاع المملوكي واحتكازه الاقتصاد المصري مما جعل العامة وصغار التجار يرحبون بإجراءاته الاقتصادية العادلة، وهذا ما حققه عبدالناصر نفسه عشية حركة ١٩٥٢. غير أن طبقة جديدة لم تلبث أن تشكلت متمثلة ببرهان الدين أي (بيرجوازية الدولة البيروقراطية) التي احتكرت تجارة الفول، وهو الغذاء الأساسي للشعب، وبقي الناس «العامة» أو جماهير العمال والفلاحين خارج نطاق الملكية الفعلية لوسائل الإنتاج»

خبره، يفنى ذكره، يضيع أثره. سعيد يبدو مهموماً، يسمع بشئق عبد، قطع يد سارق، إشهار امرأة ضبطت تسرق رغيفاً، تقطع يدها اليسرى، أو اليمنى إذا وجدوا اليسرى مقطوعة من قبل، يضطرب قلبه كفرخ صغير ابتل ريشه، لماذا يحدث هذا كله، لماذا؟

يود لو يزق من فوق بمذنة الأشرف قايتباي بالأزهر، يوقظ بيوت العامة الفقراء، منازل الأمراء، توخر عينيه أسوار قلعة الجبل، يرفع يديه، يطلق أذاناً طويلاً لا رجعة فيه، يسب كل ظالم أثيم، يرى بعينه زكريا بن راضى مخوزقاً..

غير أن آمال سعيد الجهيني لم تتحقق، فبعد الإطاحة بعلى بن أبي الجود بقى زكريا بن راضى فى موقعه على رأس البصاصين ونائباً للزيني بركات، مما يعطى مؤشراً مبكراً على حقيقة الزيني بركات نفسه.

لقد دارت حول الزيني لحظة توليه الحسبة مجموعة هائلة من الحكايات والأخبار التي رفعتة إلى مرتبة الأولياء، فبعد أن ضلّب منه السلطان تولى مهام منصبه الخطير أعلن رفضه لأنه لا يستطيع أن يكون مسؤولاً عن العدل وفى البلد مظلوم واحد، ولم يقبل بتولى عمله إلا بعد وساطة الشيخ الجليل أبى السعود وقد تولى سعيد الجهيني نفسه مهمة ترتيب اللقاء بين الرجلين.

وقد توافقت سمعة الزاهد بالسلطان مع عدة إجراءات قام بها لحظة توليه حسبة القاهرة فألغى احتكار بيع الملح، وثبت الأسعار، ووضع حداً لتعديلات الممالك، فطار صيته فى كل مكان. غير أن سعيد الجهيني ظل مؤرقاً غير مطمئن، فلماذا يبقى على زكريا بن راضى، ولماذا يمنع حق احتكار الفول وهو الغذاء الرئيسى للشعب لفرد واحد. بعد ذلك تنكشف حقائق جديدة عن الزيني بركات ليعيد بدوره سيرة على بن أبى الجود، ولكن بصورة متقدمة ويقوم حلف كامل بينه وبين زكريا بن راضى رغم الكراهية التي يحملها الأخير له، حيث يدخل الطرفان فى لعبة تشكيل مراكز للقوى داخل السلطة.

سعيد الجهني: شاب أزهرى نقى ومثالى يؤدى به الرعب والإحباط والخديعة إلى السقوط بدوره.

سعيد يحمل دلالة رمزية عن مصير الحركة الشيوعية المصرية في مرحلة الستينيات.

شعبان: فتى جميل كالقمر جاب بلاداً بعيدة يحفظ الأدب والشعر، كان نديماً للسلطان الغورى فأراد زكريا بن راضى أن يعرف سر العلاقة بينهما ليعرف إذا ما كان السلطان يهوى الغلمان، ألقى القبض عليه. وخلال جلسات الحوار معه استمع إلى وصف البلاد ولهجات الشعوب والقبائل.

الشعر العذب ينشد أرق الشعر وأعذبه، خلاصة الحكم والمقولات.

ثلاثة شهور مرت وزكريا لا يصل إلى حقيقة ما أراد معرفته عما بين شعبان والسلطان:

وفي ليلة ضاق به الأمر. نزل القبر، أوثق الغلام، عراه، قبله فى شفتيه، رأى انسحاب الدم من الوجه المليح، مس أذنيه، تحسس العنق الناعم الأملس، زام شعبان وعض يد زكريا، طرحه أرضاً أفسد الأرض البكر..

بعد ثلاثة أيام نزل إلى القبر، رأى وجهها بدلته قسوة تقاس بمشرات السنين... ناداه، لم يجب شعبان، لم يفه حرفاً، زال زهاء الشباب، انكسر غصن الورد... نحل الغلام وكاد يفنى. وحتى لا يكشف أمره أمام السلطان يقرر خنق شعبان ودفنه حياً، بنفسه راقب العملية.

هكذا يتشوه الإنسان ويسقط على أيدي البصاصين، أما زكريا نفسه فقد عاش بدوره مرعوباً خوفاً من اكتشاف السلطان لاختطافه «حبيبته وصفيه، لو اكتشف أمره لن يخوزق، الشنق وتقتل نعمة لا ترجى، الموت خنقاً أمنية صعبة، سيأمر السلطان بشيء حياً على نار بطيئة».

هذه نماذج من المصير المرعب الذى تعيشه الضحايا، ويعيشه معها الجلادون أنفسهم.

واستمر نرفهم الاقتصادى وتعرضهم للقمع والإرهاب بمختلف مظاهره الوحشية المتصورة. مما يعنى أن انظره إلى «العامة» لم تتغير فى كلتا المرحلتين: مرحلة على بن أبى الجود ومرحلة الزينى بركات. والفيطاني يصر على تأكيد هذه الحقيقة فى أشد صورها قسوة ووحشية، فخلال التحقيق الذى كان يجريه الزينى بركات مع على بن أبى الجود لمعرفة مكان الأموال المخبأة، لم يتعرض ابن الجود للتعذيب الجسدى وإن عرضه لرعب لا يقل قسوة:

أحضروا فلاحاً من المحاييس المنسيين، نزعوا ثيابه تماماً، نظروا إلى على بن أبى الجود، قال الزينى: انظر سأفعل بك كما أفعل بالرجل، احضروا حدوتين ساختين لونهما أحمر لشدة سخونتتهما، بدأ يدقهما فى كعب الفلاح المذعور، نفذ صراخ الفلاح إلى ضلوع على، وكلما حاول إغلاق عينيه يصفعه عثمان بقطعة جلد على قفاه.

هذه النظرة الطبقيّة إلى الناس أو العامة باعتبارها دواب وبهائم تكون نتيجتها الحتمية أن يتحالف الجلادون والمحققون ورؤساء البصاصين وصاحب الحسبة مع العدو الأجنبي ضد الوطن. ولهذا نجد الزينى بركات وزكريا بن راضى يتحالفان مع الأتراك العثمانيين ويصحبان أدوات بأيديهم.

كتبت الرواية عام (١٩٧٠ - ١٩٧١) ورغم ذلك فقد تمكن الفيطاني من التقاط المسار الفعلى لحركة النظام المصرى بعد أقل من عشر سنوات بالالتقاء بين رمز السلطة وإسرائيل، لأن العدو الطبقي فى الربع الأخير من القرن العشرين، هو فى النهاية عدو الوطن.

السقوط فى زمن القمع:

فى زمن الرعب والقمع والخديعة الجميع معرضون للسقوط:

عمرو بن عدى: فلاح أزهرى فقير أراد إنقاذ أمه ونفسه من الفقر نسقط بين أيدي المخابرات ليصبح بصاصاً على زملائه، فانتهى به الأمر إلى أن يفقد أمه وإلى أن يعيش هو نفسه فى رعب مقيم من عقاب البصاصين.

سعيد الجهيني يسقط لأنه وفق هذا العالم المرعب لا يستطيع إلا السقوط.

بصرخ الغيطاني بروايته بضرورة تغيير هذا العالم لا إلى صمود الأفراد فيه أمام ما يلاقونه من عذاب وأسباب سقوط، فلا أحد ينجو في زمن القمع والرعب، حيث الدولة رجل بوليس ومحقق وجلاد ومخبر.

غير أن هذه المصائر تبدو حتمية لا راد لها، ولا يهرب منها أحد.

إنها القوانين التي تسيطر على عالم الرعب والقمع وتصنع مصائر الناس فيه، وهي بهذا المعنى قدرة كلية تفوق إرادات الأفراد ورغباتهم وطموحاتهم.

مصادر البحث:

أولاً: الروايات

- ١ - جمال الغيطاني، الزينى بروكات منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٤.
- ٢ - صلاح عيسى، مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٠.
- ٣ - مجيد طوبيا الهولاء منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦.
- ٤ - رفعت السيد، البصقة دار ابن خلدون، بيروت ١٩٨٠.
- ٥ - صلاح حافظ، القطار منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٤.
- ٦ - صنع الله إبراهيم تلك الرائحة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٦٩.
- ٧ - شريف حنانه، العين ذات الجفن المعدنية، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٦.
- جناحان للريح دار الطليعة، بيروت ١٩٧٧.
- الهزيمة، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨.
- ٨ - عبدالرحمن منيف، شرق المتوسط، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٥.
- ٩ - عبدالرحمن منيف الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ١٩٩١.
- ١٠ - نبيل سليمان، السجن دار الفارابي، بيروت ط ٢، ١٩٨٠.
- ١١ - محمد كامل الخطيب المدن الساحلية، دار ابن رشد، بيروت ١٩٧٩.
- ١٢ - فاضل المزراوي، القلعة الخامسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٢.
- ١٣ - عبدالرحمن الربيعي، الوشم، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩.
- ١٤ - شاكر خصبك، الحفلة الأسود مطبعة الحال، بيروت ١٩٦٦.
- ١٥ - محيي الدين زنكنة، بحثاً عن مدينة أخرى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠.
- ١٦ - إسماعيل فهد إسماعيل، الحبل دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨.
- ١٧ - إسماعيل فهد إسماعيل، ملف الحادثة ٦٧، دار العودة، بيروت ١٩٧٨.
- ١٨ - إسماعيل فهد إسماعيل، المستنقعات الضوئية دار العودة، بيروت ١٩٧٣.

١٩ - غالب هلسا، الضحك، دار العودة، بيروت ١٩٧٠.

٢٠ - غالب هلسا، الخمسين دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٥.

٢١ - يوسف إدريس، العسكري الأسود، دار العودة، بيروت، د.ت.

٢٢ - إبراهيم عبدالحليم، عن العقارب والحب والطب والمساجين، العرب للنشر، القاهرة ١٩٧٨.

ثانياً: الوثائق التسجيلية:

- ٢٣ - غزالي الخليلي، مذكرات على جدران زنزانه، اتحاد الكتاب ولصحفيين الفلسطينيين، بيروت ١٩٧٥.
- ٢٤ - طاهر عبد الحكيم، الأقدام العارية دار ابن خلدون، بيروت ١٩٧٤.
- ٢٥ - فريدة النقاش، السجن .. الوطن، دار الكلمة ودار النديم، بيروت ١٩٨٠.
- ٢٦ - معين بسيسو، دفاتر فلسطينية، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٨.
- ٢٧ - إلهام سيف النصر، أبو زعبل، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٧٥.

ثالثاً: المراجع:

- ٢٨ - نزبه أبو نضال، أدب السجن دار الحدائق، بيروت ١٩٨١.
- ٢٩ - سمر رويحي الفيصل، السجن السياسي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٣.
- ٣٠ - إدوين سوير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥.
- ٣١ - مارك شور، «التكنيك بوصفه كشف»، انظر: أشكال الرواية الحديثة، تحرير واختيار ونيام أوكونو، ترجمة نجيب المانع، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٠.

تقاطعات الطيور: أزمة الحضارة بين يتس وتوفيق الحكيم

سعد البازعي*

توفيق الحكيم، فعلى الرغم من أنه حقق في الرواية نجاحا أكبر بكثير مما حققه يتس، فإن الرواية لم تكن ميدانه الإبداعى الرئيس، على الأقل لم تكن كما كانت الكتابة المسرحية، ولربما أنه رأى في تلك التجربة القصصية قيمة ودلالة تغيب عن تجاربه الأخرى في المسرح والمقالة وغيرهما. يتضح ذلك من (عصفور من الشرق) كما من روايته المبكرتين الأخريين والأكثر نجاحا ربما: (يوميات نائب في الأرياف) و(عودة الروح). ومن اللافت أن الكتابة الروائية تحتل موقعا مبكرا زمنيا بين أعمال كل من الكاتبين، مما يحمل، فيما يبدو، دلالة الخاصة أيضا على ما مثله لكل منهما.

في الصفحات التالية وقفة مقارنة عند ما يمكن اعتباره انشغالا رئيسا في روايتي الكاتبين، أقصد الانشغال بأزمة الحضارة الغربية التي تطرحها الروايتان في إطار ثنائية الشرق والغرب، من ناحية، وضمن اهتمام الكاتبين بمسألة الخصوصية والتفاعل الحضارى التي شغلت حيزا كبيرا من

يلتقى الأيرلندى وليم بتلر يتس (١٨٦٥ - ١٩٣٩) بتوفيق الحكيم (١٩٠٣ - ١٩٨٧) على أكثر من صعيد؛ فهما قريبان في نضالهما الوطنى من أجل تحرير بلادهما من عدو مشترك هو الإنجليز وتطويع أدبهما لذلك، كما أنهما قريبان في دورهما النهضوى الذى يؤكد الهوية القومية عبر كتابة إبداعية تسعى إلى الخصوصية القومية والمحلية؛ لكن لقاءهما على مستوى دقيق ضمن تلك الأطر الكبرى، وهو الكتابة السردية عن الذات يستدعى وقفة خاصة، لاسيما إذا ما أدركنا أن اتجاه كليهما إلى الكتابة الروائية لم يحقق لأى منهما مستوى من النجاح يوازى ماحققاه في أنواع أدبية أخرى. ومن هنا نكتسب المقارنة مزيدا من الأهمية والطرافة.

فلقد كتب يتس رواية واحدة هي (الطائر الأرقط) The Speckled Bird^(١) مات دون أن ينشرها، بل إنه تعمد عدم نشرها حين انتهى من تجربته المتعبة في كتابتها. أما

* قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض.

والرموز ومنها ذلك الذي يتضمنه العنوان نفسه. فالطائر رمز توراتي استله ييتس من الكتاب المقدس ليشير به إلى غربته هو كفرد، وحين تتأمل نوع الاغتراب الذي يشير إليه سندرك ما ينطوى عليه الاختيار الرمزي من مفارقة مثيرة للتأمل.

في روايته يتحرك ييتس من خلال شخصية مايكل الشاب الذي يحمل الكثير من سمات مؤلفه لاسيما في ما يمر به من تأزم روحي وفلسفي في رؤيته للعالم ومع الدين المسيحي بوصفه التفسير الروحاني الثقافي المهيمن للعالم من حوله. فـ مايكل هو الطائر الأرقط الذي ورد ذكره في التوراة بوصفه طائرا منبوذا تهدهه الطيور الأخرى: «هل كل ما تبقى لي هو أن أكون مثل طائر مفترس أرقط؟ هل الطيور المقترسة تحوم حوله» (سفر إرميا، ١٢: ٩). ويبدو أن اختيار ييتس للنبي إرميا نفسه، أو جيريماياه كما يعرف بالإنجليزية، ففضلا عن رمز الطائر الأرقط المنبوذ - طائر البوم على الأرجح - يتضمن هو نفسه دلالة خاصة، وعلى نحو يبدو أنه لم يلفت نظر أحد من نقاد ييتس^(٣). فالمعروف أن ذلك النبي كان صوتا نذيرا لبنى إسرائيل بالدمار، صوتا يحمل وعيد الأسر ودمار القدس. وهاتان الدالتان، نبذ الطائر الأرقط بما يتصل به من شؤم، ونبوءة الدمار، مهمتان لييتس في روايته، كما في العديد من أعماله الأخرى: «بالإضافة إلى ذلك لماذا أشغل نفسي بالشيوعية، والليبرالية، والتطرف، طالما أن كل شيء ينحدر مع التيار بتلك الوحدة المصطنعة التي تنهى كل حضارة» (الرسائل، ٨٦٩). وفي كتابه (رؤيا) الذي نشر عام ١٩٢٥ والذي يمزج السيرة بالفلسفة بالسردي تتكرر ثيمة الانحدار الحضاري ويكتشف ييتس مقدار الشبه بينه وبين شينغلر فيقول إنه شبه «أكبر من أن تفسره المصادفة» (رؤيا، ٢٦١).

ولاشك أن ييتس شعر وهو يطلق تلك المقولات بأنه يمارس دورا نبويا يجعله غريبا عن الآخرين بمقدار ما في نبوءته من اختلاف وقسوة. ففي قصيدة كتبها عام ١٩١٥ بعنوان (الذات تحكم الآخر) أنشأ ييتس حواراً بين شخصيتين ترمز إحداهما إلى البحث عن الذات من خلال نقيضها أو الذات المضادة لها، وهو ما يعتبره ييتس بحثا صحيحا وبالتالي معبرا عن بحثه هو، بينما تظل الشخصية الأخرى مسكونة بنظرة موضوعية أو إمبيريقية وبالتالي جامدة وضيقة للهوية.

أعمالهما. وقد بدا لي أن مسألتى الخصوصية والتفاعل متداخلتان إلى حد يصعب الكشف عنه دون مقارنة نقدية ثقافية. فدراسة التفاعل الحضاري بطبيعتها دراسة مقارنة، والخصوصية مسألة تتكشف، بطبيعتها أيضا، بالمقارنة.

- ١ -

تنطلق رواية (الطائر الأرقط) من شعور واضح لدى ييتس بتأزم يكتنف الحضارة الغربية، لاسيما ما يتصل منها بالجوانب الروحية والأدبية. وانطلاق الرواية من هذا الشعور ليس غريبا في سياق النتائج الثقافي والإبداعي الذي تركه ييتس سواء ما يعود منه إلى تلك الفترة المبكرة نسبيا، فترة ما بين ١٨٩٦ و ١٩٠٣ التي كتب الرواية أثناءها، أو في الفترات التالية التي ألف فيها أهم أعماله الشعرية والنثرية ذات الطابع النقدي أو الفلسفي الروحاني. وفي حياة ييتس نفسها الكثير من الاهتمامات والأحداث التي تشير إلى هيمنة إحساسه ذلك على تشكله الإبداعي ورؤيته الفكرية. فاهتمامه بالمعارف الباطنية والروحانية ودخوله في تجارب تتصل بتحضير الأرواح والسحر وما إليه إنما جاء من شعور عميق بالحيرة الفكرية والعقيدية التي رأى ييتس أنها تتصل بأزمة الحضارة الغربية ككل والتي تندر، كما أعلن في العديد من كتاباته النثرية والشعرية، بانهياء. فـ (الفوضى الخالصة تعيث في العالم)، كما يقول في قصيدته الشهيرة (انجى الثاني)، «والمد المغمور دما يهدر، وطقوس البراءة تغرق في كل مكان» (الأعمال الكاملة) ١٨٤ - ١٨٥. قال ييتس ذلك عام ١٩١٩ في أعقاب حرب (البلاك والثان) في أيرلندا التي نشأت من إرسال بريطانيا جنودا للسيطرة على تمرد وطني أيرلندي. لكن الرموز المتعلقة بالمسيحية في القصيدة تربطها بما هو أشمل بكثير، ومن ذلك الحرب العالمية الأولى، مما يعنى أن القصيدة كتبت وسط مؤشرات لانهايار التحضر الأوروبي الذي كان الكثيرون غيره يشيرون إليه بوصفه (انحدارا للحضارة الغربية) بتعبير المؤرخ الألماني شينجلر^(٢)، لكن رواية (الطائر الأرقط) عبرت عن شعور مشابه قبل كتاب شينجلر وقبل قصيدة ييتس المشار إليها بحوالي عشرين عاما كما سنرى.

تطالعنا رواية (الطائر الأرقط) بتأزم فردي ذاتي عبر عنه العنوان، لكننا لا نلبث أن نتبين أن ذلك التأزم إنما هو جزء من منظومة تأزم أكبر تعبر عنه مجموعة من الأحداث والأقوال

المستوى الاعتقادي أو العاطفي، نرى مايكل وهو يركب القطار متوجهاً (إلى الشرق، إلى الجزيرة العربية وفارس، حيث سيجد بين الناس العاديين، بمجرد تعلمه لغتهم: «مذهبا ضائعا من مذاهب الانسجام... [بين] الدين والعواطف الطبيعية...» (ص ١٠٦) ^(٥)، عدا ذلك ليس في الرواية أحداث درامية أو توترات سردية تستحق الذكر، فهي في المقام الأول رواية أفكار وأحاسيس تغلب عليها الشعيرة الرومانسية.

الناقد الأمريكي هارولد بلوم يقترح قراءة لتاريخ الرومانسية، التي يعد يتس أحد أعلامها، أو آخرهم، كما قال هو عن نفسه، تجعل من الممكن النظر إلى الرواية في إطار ما يطلق بلوم عليه عملية «استبطان حكاية البحث» (inter-nalization of the quest romance) ^(٦) والمقصود بالحكاية هنا (الرومانس) تلك التي عرفت في العصور الوسطى وعصر النهضة الأوروبيين ويقوم فيه فرسان بمغامرات أو بطولات فردية بحثا عن مفقود أو استرداداً لحق، أو غير ذلك.

يقول بلوم إن كثيراً من النصوص الرئيسة في الأدب الرومانسي هي حكايات بحث فردية تم استبطانها لتغدو بحثاً جوانبياً ذاتياً. لكن ذلك البحث يزدهر بين التناقضات والصراع، صراع الطبيعة والخيال مثلاً، ويضعف في التصالح والانسجام. والأعمال الرومانسية الكبرى، التي يمكن اعتبار بعض قصائد يتس منها، هي نماذج من البحث القائم على الصراع غير المحسوم.

حين نضع (الطائر الأرقط) في هذا السياق الرومانسي نجد أنها تعبر عن توتر أو صراع ناشئ عن عدم التوافق بين عالم الروح وعالم الطبيعة، كما يلاحظ محرر الكتاب ^(٧). وهذا وضع لم يكن سائداً كما يبدو من الرواية حين كانت المسيحية هي الرؤية المهيمنة للوجود وكان الفن يمارس دوره في خلق الانسجام بين الإنسان وعالمه معتمداً عليها. يشير إلى ذلك نقد مايكل للثقافة المعاصرة:

استطاعت المسيحية، على الرغم من اشتغالها على عواطف قليلة، أن تمكن الفنانين من إيجاد فن عظيم مستمد من تلك العواطف القليلة. ولكن المسيحية نفسها انتهت الآن. أعتقد أننا سنتخلى عن عبادة إله واحد ونتجه لعبادة العديد من الآلهة.

في حديث الشخصية الأولى المعبرة عن يتس نفسه، نجد تمييزاً للفنان عن أهل البلاغة ^(٨) والمغالين في التعبير عن العاطفة، فد «ليس الفن سوى رؤيا للواقع» تدرك ما فيه من ضحالة أو مشكلات دفينه، مما يجعل الفنان بالتالي محروماً من كثير من مباحج العالم: «أنى نصيب من العالم يمنكه الفنان الذي استيقظ من الحلم العام غير أن يتلف نفسه في اللهو ويأس؟» (الأعمال الكاملة ١٥٩).

هذه الأعمال التي كتبها يتس بعد سنوات من يأسه من إمكان نجاح مشروعه الروائي، أو بالأحرى اكتشاف أنه شاعر أكثر منه روائي، جاءت تطوراً وتفسيراً وإعادة صياغة لما تضمنه ذلك المشروع. فانهيار الحضارة أو بالأحرى تأزمها - وكان يتس أميل إلى القول بالتأزم من القول بالانهيار - هو ما عبرت عنه الرواية بطريقة مبدئية تم تطويرها لاحقاً. فهنا نقرأ تأزماً فردياً من خلال المشكلة التي يواجهها الشاب مايكل في بيئته الاجتماعية القريبة (وليس مايكل في النهاية سوى يتس نفسه مع بعض التصرف). ومختصر التأزم هو أن مايكل شاب مثقف غير قادر على تقبل شكل الاعتقاد المحيط به، وهو الشكل المسيحي التقليدي، ويفضل أن يسير في وجهة اختطها هو من قراءاته في مصادر مختلفة يجمع بينها التوجه الروحاني الغنوصي أو الثيوصوفي ذو الأبعاد الطقوسية السرية. ويتوازى تأزمه على هذا المستوى بتأزم عاطفي ينتج عن رفض الفتاة التي أحبها أن تتزوجه (مثلما رفضت حببية يتس مودجن Maud Gunn أن تتزوجه). تقول له تلك الفتاة في معرض تبريرها لعدم الزواج منه: «أوه يا مايكل، أنا فتاة عادية وأنت، كما أظن، رجل عبقري» (٥١)، وكانت قبل ذلك قد طرحت هذا الاختلاف على نحو يذكرنا بما تشير القصيدة الحوارية المشار إليها قبل قليل: «إذا لم تتحول إلى شخص يشبه الآخرين فلن ترتاح في حياتك» (٥٠).

تدفع هذه التأزمات بمايكل إلى رحلات يصاحبه في بعضها صديق له اسمه ماكليوجان، ومن تلك رحلاته إلى باريس حيث يلتقي جماعة من معارفه بينهم حبيبته مارجريت التي كانت قد تزوجت من شخص آخر. كما أنه يلتقي فيما بعد فئة من المهتمين مثله بالبحث العرفاني عن الحقيقة في مجاهل السحر والطقوس الروحانية الغامضة. وفي النهاية، وبعد فشل المحاولات المتكررة للنجاح سواء على

مشتغل بالروحانيات لاسيما القبالة (ت ١٩١٨) يذكر ييتس في (مذكراته) أنه قبله عام ١٨٨٧ ونتج عن ذلك دخول ييتس في جماعة تمارس طقوسها السرية^(٩).

هذه الإشارات المقتضبة والمبتسرة إلى العرب تأتي ضمن مرحلة مبكرة من اهتمام ييتس المتزايد بالموثوث العربي الذي لا يتسع المجال للدخول في تفاصيله^(١٠) لكنه سيكتسب أهمية أكبر في سياق الرواية حين نعلم رغبة مايكل في نهاية القصة بالذهاب إلى الجزيرة العربية وفارس. تجيء تلك الرغبة بعد لقاء في باريس بين مايكل وماكلاجان أعقب لقاءه بحبيبته مارجريت وتضمن إعلاناً أخيراً بفشل المساعي التي عبرت عنها الرواية التي اغترب من أجلها الطائر الأرقط: «لم يعلق مايكل، وإنما ظل صامتا لبرهة يفكر في انهيار حياته وانهييار طموحات هذا الرجل..» (١٠٥). ومن هنا تأتي الرحلة إلى الشرق وكأنها بحث عما يعيد إلى تلك الحياة حيويتها ونضارة حلمها.

- ٢ -

لو انتقلنا الآن إلى توفيق الحكيم لوجدنا جملة من التشابهات والاختلافات المهمة. ففي رحلته المقابلة إلى الغرب يطلق الحكيم عصفوراً آخر تشده أحلام التجدد من ناحية لتحاصره مخاوف الانهيار من ناحية أخرى. ومع أن الكاتب العربي كان بعيداً عن تهويمات ييتس في مذاهب الروحانيات وطقوسها السرية، فإن رحلته لم تخل من أبعادها الروحية التي سيتذكرها كل من قرأ (عصفور من الشرق) ١٩٣٨. تضع الرواية تلك الأبعاد في سياق التضاد مع ما يجده محسن في الغرب من إلحاد ومادية، لكنها ما تلبث أن تضع تلك الأبعاد الروحية نفسها في سياق أكثر التباساً، تماماً كما هي العلاقة بالغرب ككل، فعلى الرغم من كثير من الخطائية والمواقف المحسومة مسبقاً، فإن في الرواية من الحيرة والالتباس والتعقيد في الموقف أكثر مما وصفت به في التحليلات، والتقويمات النقدية العربية لها. ويدخل في ذلك الالتباس الشكل الروائي نفسه، وإن كان دخوله على مستوى مختلف عن دخول العناصر الأخرى.

كثيراً ما يكون الالتباس سمة تميز العمل الأدبي لأنه يكون علامة على رؤية معقدة ومرهقة، أو مشكلة، للعالم لكنه بالتأكيد ليس كافياً وحده للارتفاع بالعمل، فلا بد من

ومع انتهاء المسيحية كان من الضروري البحث عن كشوفات روحانية (revelations) أو إلهامات جديدة: «الكشف الجديد الذي أثنى أنه يبدأ الآن سيجعل كل عواطفنا جزءاً من الطبيعة» (٤٨).

الطريف واللافت للاهتمام في هذا السعي، من زاوية المقارنة التي تسير هذه الملاحظات باتجاهها، هو اتصاله بأمرين: اتجاهه إلى باريس، وعلاقته بالعرب ضمن الرواية نفسها. ففي باريس يلتقي مايكل بجماعة من الباحثين مثله عن الكشوفات العرفانية عن طريق الخيمياء القديمة والأسرار الصوفية والطقوس السرية وما إليها. وعلى الرغم من فشل الشاب الأيرلندي في العثور على بغيته، لأسباب تعود جزئياً على الأقل إلى عدم امتلاكه إيماناً موازياً بتلك المبادئ والطقوس نفسها، فإنه يخرج واثقاً على الأقل من أنه ليس وحيداً في سعيه. أما باريس فإن لها علاقة خاصة بذلك السعي، كما يقول ييتس نفسه الذي سافر إليها عام ١٨٩٦ أي عندما كان في الحادية والثلاثين من عمره: «كانت باريس أسطورية ككونات»^(٨)، وكونات أو Connaught مقاطعة في الركن الشمالي الغربي من أيرلندا احتفظت بطابع يمزج التاريخ بالأسطورة نتيجة بعدها عن مراكز المدنية والتغير التاريخي السريع.

أما العرب فيأتون إلى الرواية، كما إلى أعمال أخرى لبيتس، من باب الروحانيات السرية أيضاً. في خانمة كتابه (بير أميكا سايلنتيا لوناى Per Amica Silentia Lunae) ١٩١٧ يشير ييتس إلى أنه أثناء إقامته بباريس في انتسيميانيات من القرن التاسع عشر تعرف شاباً عربياً وتحدث معه:

تحدثت مع دارس عربي شاب كشف عن خاتم ذهبي كبير لم يكن صنعه متفقاً وإن كان قد اتخذ شكل إصبعه. قال لي الشاب إن الخاتم كان خالياً من المادة المفسية، لأن أستاذه، وهو حبر يهودي، صنعه من ذهب خيميائي (ملاحظة المحرر: ص ٦٠ - ٦١).

في الرواية نفسها يستبدل ييتس الشاب العربي بشخصية رفيق له اسمه ماكلاجان يقول كلاماً مطابقاً تقريباً لما يقوله الشاب العربي. وماكلاجان نفسه، كما يذكرنا محرر الرواية، شخصية تمثل الصوفي مكريجور ماذرز Mathers، وهو

الكاتب الأيرلندي بحكم الإرث الحضارى الأدبى، بمعنى أنه كان كاتباً يجرب شكلاً من أشكال الكتابة الأدبية مستقراً فى ثقافته بعد أن جرب كتابة الشعر. ولم يكن من محض المصادفة أنه فى الوقت الذى كان يبتس يعمل فيه على إنجاز تجربته الروائية، كان ابن وطنه جويس يعيد صياغة تاريخ الرواية بأعماله الكبيرة المعروفة (صورة الفنان فى شبابه) و(بوليس) و(فينيجان مستيقظاً)، وفى الفترة نفسها تقريباً التى كان توفيق الحكيم أثناءها فى باريس (١٤).

غير أن المسألة بالنسبة إلى توفيق الحكيم كانت تتخذ أبعاداً أخرى بعيدة إلى حد كبير عن مشاغل يتس الثقافية؛ فلم يكن تأصيل الشكل الروائى هو ما يشغل الكاتب المصرى فحسب، وإنما كان مشغولاً، وربما فى المقام الأول، بما هو أكثر أساسية، أى بتقوية شأن الكتابة النثرية نفسها من حيث هى شكل إبداعى. وقد توقف الحكيم أمام مهمته هذه بطريقة غير مباشرة فى بعض مقالاته فكتب حول تجدد الأدب العربى فى مقالة بعنوان (أبواب الأدب العربى) من كتابه (فن الأدب) ١٩٥٢ يشير فيها إلى النشر بوصفه لغة العصر التى آن وأوان نهوضها. فإذا كان الشعر قد غذى الثقافة العربية أزماناً طويلة فإن ذلك كان لعدم قدرة المبدعين العرب على الإفادة من الطاقات النثرية التى مثلها القرآن الكريم من ناحية والقصص الشعبى من ناحية أخرى. وفى هذا السياق يربط الحكيم استمرار الشعر بالبداءة ونهوض النشر بالحضارة ربطاً واضحاً: «فالشعر زهر قد يئب فى الخلاء، أما النشر فيحتاج فى نموه إلى العمران» (فن الأدب، ٢٤). أما القصة فكتب أنها وسيلة الأدب للوصول: «إلى شئ عميق دقيق فى حياة الإنسان» لا مجرد تسلية ومتعة إذن (فن الأدب، ٢٢١).

لقد كانت أمام توفيق الحكيم مهمة مزدوجة إذا: تطويع النشر بوصفه شكلاً كتابياً إبداعياً، وتوظيفه لخدمة شكل روائى لم تألفه العربية كثيراً. وفى هذا السياق لا يبدو من المبالغ به أن نرى فى عصفور الحكيم طائراً نشرباً يجسد مغامرة التجربة الكتابية المغامرة وهشاشتها وهى تخرج للعالم بمخاوف الجدة. وقد يزيد من تلك الهشاشة أن العصفور مضطلع بمهمة ثالثة ربما كانت الأثقل على إهابه الغض: فهو خارج سور ثقافته يواجه اختلاف الحضارة فى رحلة

تضافر مجموعة عوامل أخرى لتحقيق التميز المطلوب. وما أجده فى (عصفور من الشرق) هو حضور لتلك السمة المميزة لكن دون ارتفاع كبير فى المستوى، فثم عناصر غائبة أخرى ذكرتها بعض الدراسات النقدية، وليس هذا مجال الدخول فى تفاصيلها. على أن التنبيه للالتباس فى الرواية ضرورى لتفادى بعض التعميمات التى لم تخل منها بعض التناولات النقدية. يقول محمود أمين العالم:

أما عصفور من الشرق فهو رفض وإدانة لما تطلق عليه اسم مادية الغرب، ودعوة إلى روحانية الشرق، وهى امتداد للبحث التقليدى عن خصوصية الأمة (١١).

ويقول رجاء النقاش:

إن (عصفور من الشرق) تثير مشكلة الصراع بين الشرق والغرب (الشرق يمثل الروح بينما يمثل الغرب المادة)، وأن الغرب نفسه بحاجة إلى الشرق ونزعتة الروحية (١٢).

أما غالى شكرى فيلاحظ فى البدء أن فى الرواية «تجسيدا واعيا لموقف التردد بين الحضارتين، وذذبته تميل بيندول الحكيم نحو أحد الموقفين»، لكنه قرر أيضاً أن فى الرواية (رجعية فجأة) فى إشارة إلى موقف الحكيم من الفكر الماركسى وبعض أوجه التحضر الغربى فى مقابل الروحية الشرقية (١٣). إن فى رواية الحكيم تمحوراً لا جدال فيه حول الصراع بين شرق وغرب كما أن فيها تغليباً لما يعرف بروحانية الشرق، لكنى أزعج أن الرواية تتضمن إلى جانب ذلك رؤية أكثر التباساً مما بدت لأولئك النقاد أو لما يبدو أنه التقييم السائد الذى عكسه. ومن ذلك الالتباس مسألة الشكل الروائى نفسه.

إن الشكل الروائى، كما هو معروف، جزء من العلاقة بالغرب، من عملية الأخذ والإفادة من الحضارة الغربية، التى كان توفيق الحكيم شارعاً بها، مثل كثير من مجاليه (محمد هيكمل، طه حسين، العقاد، إلخ)، بل مثل الحياة العربية عموماً. وكان الحكيم مدركاً تماماً لما يفعله على نحو يضعه بمنأى عن يتس إلى حد كبير. فعلى الرغم من جدة الشكل الروائى بالنسبة إلى الكاتبين، فإن الجدة فى حالة توفيق الحكيم فردية وثقافية معاً، بينما هى فردية فقط بالنسبة إلى

على ذلك بأنه جدير بالنقد أيضا، ذلك أنه «قد دخل بين هؤلاء القوم بالغش والتدليس» (٣٠). كما أنه يتضامن مع اختيار البغاء كطائر يقدمه هدية لصاحبه سوزي، من حيث إن البغاء طائر المحاكاة البلهاء، وما يفعله محسن في عاصمة الحضارة الغربية ينطوي على الكثير من بلاهة المحاكاة.

يعزز هذا النقد الذاتي ما يعبر عنه محسن في نهاية الرواية من نقد صارم وشامل للشرق والشرقيين في ردة فعل تبدو وكأنها تسعى لاستعادة التوازن بعد أن غالى الروسى إيفان في إبراز مساوئ الغرب والتغنى بجمال الشرق. هنا يجد العصفور القادم من الشرق نفسه في مواجهة عصفور يزعم الرحيل في الاتجاه المعاكس وعلى نحو يذكر بما يكل في رواية يتس: يقول إيفان: «أيها الصديق!.. إلى الشرق!.. إلى الشرق!.. فلنرحل إلى الشرق!.. إن أجمل ما بقى لأوروبا إنما أخذته عن الشرق!.. إن العودة إلى الهدوء والصفاء هي في عودتنا إلى فضاء الصحراء» (١٨٠). إزاء هذه الحماسة الرومانسية المنقضة النظير لطوباوية الشرق تتوارد إلى ذهن محسن مشكلات الشرق التي يعرفها فيستعرضها في نفسه حتى يصل إلى خلاصة مرة هي: «نعم، اليوم لا يوجد شرق!.. إنما هي غابة على أشجارها قردة، تلبس زى الغرب، على غير نظام ولا ترتيب ولا فهم ولا إدراك» (١٩١). لكن محسن لم يقل ذلك لصاحبه الروسى رافة به بعد أن تغطعت به السبل في منطقته وكنف موروثه الحضارى الغربى. يكفى أن محسن قد قاله لنفسه، وأنه بقوله ذاك إنما يقف موقفا نقديا إزاء تجربته هو قبل أى أحد آخر، فما أقرب تشبيهه للشرقيين بالقردة من تشبيهه لنفسه في دار الأوبرا بذلك «الصعلوك القادم من الشرق» (٣٠).

الملاحظة الانتقادية الأخيرة، شأن سابقتها حول التدليس، في إطار ذهاب محسن إلى الأوبرا. والواقع أن هذا هو شأن الملاحظات الانتقادية الأخرى، فإن تلك الملاحظات غالبا ما تأتي إما من الزاوية التي يمكن أن ينظر الغربيون من خلالها إليه، أو في سياق التعليق على وجهة نظر غربية إزاء الشرق، كما في حالة إيفان. ومن المهم أن توضع هذه الملاحظات جنبا إلى جنب مع الملاحظات الملتبسة الأخرى التي يعبر عنها الرمز بالعصفور، والتي ترد في ظروف مغايرة، كحيرته عند دخول الكنيسة في أول القصة، أو كتذكيره

كشوف لا تتوقف عند الآخر، وإنما تتعداه إلى الذات، ثم لا تتوقف عند التعرف بل تتعداه إلى النقد.

إن اختيار الحكيم للعصفور رمزا لتجربته اختيار مثقل بالدلالات. فهو يلتقى مع طائر بيتس الأرقط في الإحياء بالغربة الفردية، غربة الرؤيا المستيقظة من الحلم العام كما يعبر بيتس، لكنه يخرج عن المحيط الدلالي لذلك الطائر الغربى في أنه يغترب في موقع ضعف لا قوة. إن طائر بيتس طائر متفرد، قد ينكره الآخرون أو يزورون عنه، لكنه يظل شامخا عليهم، كما في وصف محبوبية البطل له بأنه رجل عبقري في معرض وصفها اختلافهما. وفي المقابل لا نشعر في تصوير الحكيم لمحسن إلا بالضعف والحبس وإن تضمن ذلك غربة الفنان. فبعد إشارة أندريه له في البداية بأنه «العصفور القادم من الشرق» تأتي ثانية الدلالات في دار الأوبرا حين يقول محسن عن نفسه إن الأمريكيين ينظرون إليه بينهم «كما ينظر الإنسان إلى طائر غريب» ثم يردف متسائلا: «أو لم يروا فنانا قط [؟]» (٢٣). هنا يقف محسن موقفا نقديا إزاء الأمريكيين، ومع أن موقفه يبدو متعاليا فإنه لا يخلو من شعور بالخوف والهشاشة، فهو يدرك أنه في الأوبرا يقف في مؤسسة حضارية غربية وغريبة عنه، تماما مثل شعوره بعدم الانتماء في تجربة القداس الكنسى في البدء أو في تجربة العزاء التي تأتي بعد ذلك. على أن تجربته في الأوبرا أكثر التباسا من هذا وسأعود إليها بعد قليل.

في الإشارات التالية إلى العصفور تتعمق دلالات الاغتراب، فيقول محسن لأندريه إنه «دائما في قفص» (٤٦)، وحين يشتري ببغاء ويهديه لفتاته الفرنسية فإنه يؤكد أنه مثل ذلك الطائر (٩٥). وعلى الرغم من العلاقة الواضحة بين ذلك وغرام محسن بالفتاة الفرنسية وتفسير أندريه للقفص بأنه قفص الحب، فإن دلالات العصفور تشير اثباسا يبرز في قول أندريه إن محسن عاشق شرقي لأنه «ينفق أيامه في قهوة يحلم» (٦٠). ففي مثل هذه الحالة يبدو محسن سجيناً لا لعلاقة حب أو حتى مجرد وجوده في الغرب، وإنما لانتعائه الشرقى أيضا. وتتضافر هذه الدلالة مع نقد محسن لنفسه في الأوبرا بعد نقده للأمريكيين، فهو يعلق على ارتدائه الزى الأوروبي للحفلات الرسمية (سموكنج) قائلا: «إن بدلته تبدو جيدة من الخارج بينما هي مرقعة من الداخل فيخيل إليه بناء

الروس أو المعسكر الشيوعي الذي كان في طور التشكل آنذاك. أما الفرنسيون فليس من الواضح أين يقفون وإن كان الأقرب أنهم مستثنون من أكثر النقد الموجه للغرب، فقد وقف الحكيم أمامهم موقف الإعجاب والانبهار إلى حد يذكر بموقف بيتس من قبل. فالفرنسيون أقرب إلى تمثيل الجوانب التي تعجب محسن في الحضارة الغربية: الأوبرا، يتهوفن، أناتول فرانس، الثقافة التي ينالها من مطالعته. كل ذلك سبب في الالتباس وناشئ عنه في الوقت نفسه.

- ٣ -

حين نعود إلى بيتس في رواية (الطائر الأرقط) وفي أذهاننا بعض التفاصيل التي ذكرت قبل قليل، سنلاحظ عددا من أوجه الشبه والاختلاف منها ما ذكرت ومنها ما يحتاج إلى مزيد من التأمل. والمهم بالطبع هو التوصل إلى ما تدل عليه تلك الأوجه في محاولتنا النفاذ إلى العاملين الأدبيين من ناحية، وفهم العلاقات الثقافية الأدبية من ناحية أخرى، بوصف تلك العلاقات منطقة لا تتضح فيها الروابط التشابيه فحسب، وإنما الخصوصيات والتمييزات أيضا.

بين المسائل الثلاث التي تمحور حولها النقاش - الموقف إزاء الذات والآخر، تجربة الكتابة الروائية، ورمز الطائر الموظف للإيحاء بالمسائلتين الأخريين - اتضح الدور المركزي للمسألة الأولى من حيث هي منطلق موضوعي أو تسمى للأخريين. فكلتا الروائيتين كتبتا للتعبير عن موقف إزاء الثقافة ببعديها الذاتي والأخروي. واتضح أن الثقافة الغربية، وليس الثقافة (الشرقية) هي منطقة الالتقاء الرئيسة بين العاملين، وأن ذلك الالتقاء كان حول مشكلات تلك الثقافة وتوجيه النقد لها. وفي هذا الإطار اتفق النقد عند المسألة الروحية بوصفها إشكالية الغرب الكبرى.

لكن ما الذي يتضمنه هذا النقد بزواياه الذاتية والأجنبية؟ في المقارنة الثقافية/ الأدبية التي تنشئها هذه الملاحظات يمكن القول دون تردد إن الحكيم في (عصفور من الشرق) يعبر عن الموقع الثقافي العام لمصر والمنطقة العربية (الشرقية بمعنى من المعاني) إزاء الغرب بما هو قوة مهيمنة حضاريا وسياسيا، بينما يبدو بيتس معبرا - على نحو لاشعوري على الأرجح - عن الهيمنة الغربية على الرغم من نقده لها وعلى النحو الذي سأزيده تفصيلا بعد قليل، فهو

لحادثة الجندى البريطاني في مصر، أو حادثة والده القاضي مع ابن المدير وما تستثيره تلك الحادثة من التباس في العداء بين المصريين والإنجليز. وفي الحالة الأخيرة يبدو النقد في اكتشاف محسن أن الجميع يتساوون في النشأة على الكراهية (٣٣)، وإذا كان في الإنجليز ظلم وغش فإن مثله موجود بين أبناء الوطن الممالئين للمستعمر (٣٣ - ٣٦).

من ناحية أخرى، وفي تعميق الالتباس الذي أشير إليه، تلوح بوادر مأزق فكري ثقافي آخر لدى محسن نفسه. هذا المأزق يذكرنا، رغم أنه لم يتطور كثيرا، بالأزمة الروحية التي تعصف ببطل بيتس. فهي هو «يطالع أفكارا مختلفة من الإغريق إلى فولتير، ويشاهد وقائع مضطربة، وما هي نتائج ذلك تتضح في علاقته الإيمانية بالسيدة زينب «حاميته الطاهرة»:

إنها لحمى تعصف بكل رأس، وإن رأسه قد أصبح كبقية ما حوله من رؤوس؛ فقاعة بين فقاقيع تملؤها الأفكار والحوادث وتتدافع في شبه إناء من خمر مغلى!... ليس في حياته اليوم إذن مكان نهبط فيه (السيدة) بردائها الأبيض (١٠٦).

هنا يقترب محسن من ما يكل في تحديد إشكالية روحية تتجاوز الفرد إلى الثقافة ككل، لكنه لا يصل إلى الحد الذي يصل إليه ما يكل، والسبب هو أن الثقافة العربية الإسلامية لم تصل إلى ذلك الحد من التأزم. فمهما ارتفع حد النقد لا يمكن لأحد أن يقول إن الإسلام قد توارى مثلما توارت المسيحية. لكن اقتراب محسن من تحديد الأزمة يقرب (عصفور من الشرق) من أدب الاعتراف كثيرا، وإن لم تتوغل فيه تاركة مع ذلك سمات التباس تدخل في لحمة العمل وتغنيه.

أخيرا، يمتد سياق الالتباس ليشمل مفهوم الغرب في الرواية. فالسؤال الذي لم نطرحه حتى الآن هو: أي غرب هو الذي يتعرض للنقد؟ ثمة تداخل هنا ناشئ عن تداخل المواقع الحضارية واختلافها. فمن ناحية نلاحظ أن جزءا من النقد الحاد يتجه إلى الأمريكيين، وإن لم يكن واضحا في بعض الأحيان من الذي يوجهه، أهم الفرنسيون أم محسن أم الصوت الروائي؟ فالأمريكيون هنا رمز للرأسمالية والمسؤولون عما حل بفرنسا من وبال الاستثمار «وإن فرنسا الآن فريسة أصحاب المال الأمريكيين» (٤٤)، بينما يتجه نقد إيفان، إلى

واقع فيها بل متماء معها كما لا بد أن يفعل. وفي هذا الاختلاف الموقعي اختلاف في النقد، ومن يقع عليه ومن يوجهه، الحكم بنقد الغرب على لسان الغربيين، على طريقة وشهد شاهد من أهلها، لكنه يخفف ذلك النقد بتوجيه نقد معاكس إلى بلاده وثقافته هو. بينما في حالة يتس ينبع نقد الغرب منه هو كغربي أو من أشخاص غربيين، وليس لديه شخصية شرقية توجه ذلك النقد وتقابل إيفان عند الحكم، أي أن ما بكل أو يتس هو الوحيد الذي يمارس نقد الغرب، ويتعبّر آخر لا يوجد لدى يتس شخصية شرقية تبدى وجهة نظرها في الغرب أو في الشرق، وإنما هي نظرة غربية مؤطرة بإطار غربي. وفي هذا مغايرة واضحة لما تجده لدى الحكم حيث تتقاطع الشخصيات ونسمع وجهة نظر الغربي في الغرب وفي الشرق معا.

ما الذي يعنيه هذا؟ إنه دون شك متصل مباشرة بمساحة حضور الآخر في كل من العاملين: مساحة الغرب في (عصفور من الشرق) أكبر من مساحة الشرق في (الطائر الأرقط) ومساحة النقد الذاتي في الأولى أكبر منها في الثانية، بمعنى أن يتس معنى بنقد التجربة الحضارية الغربية بإيضاح أزمتها ولكنه ليس معنيا بما قد يكون لدى الشرق من أزمت، مثلما أنه ليس بحاجة إلى الآخر الحضاري ليمارس النقد لنفسه أو للآخر. لكن الحكم، وهو يخوض تجربة حضارية مغايرة، ومن منطلق مغاير أيضاً، بحاجة إلى الآخر حاجة ماسة، تماماً كحاجته إلى وجهة نظره هو باعتباره شرقياً. أما السبب فيعود كما هو واضح، إلى تعالى الأنا الحضارية عند يتس واكتفائها بنفسها تقريباً، حتى في حالة النقد الذاتي (فدور الشرق هنا دور جزئي وليس أساسياً)، بينما تتطامن تلك الأنا عند الحكم، حتى في معرض الهجوم على الآخر. فإذا أضفت إلى ذلك أن محسن يعيش حالة قلق حضاري تزعزع بعض ثوابته حتى يكاد الغرب يحل قيمه الحضارية محل تلك الثوابت اتضح أي اختلاف نتحدث عنه هنا. فهل من الغرب والحال كذلك أن يكتفي طائر يتس بالتطلع إلى الشرق البعيد دون الرحيل إليه اكتفاء بما في عالمه الأوروبي، بينما يقضي طائر الحكم زمنه الروائي كله في الغرب يتفاعل معه مشاهداً مثقفاً وعاشقاً ناقداً؟

أضف إلى ذلك أن مفهوم الشرق عند يتس يظل دائماً تهيم عليه التصورات الرومانسية القديمة غير المعنية بالاختلافات الحضارية: «الجزيرة العربية وفارس» كافيتان لاختصار الشرق، وليس ثمة حيرة أو تباين في الأحكام يرازي ما لدى الحكم إزاء فرنسي وأمريكي وروسي، أو فولتير وبيتهوفن وماركس. ومن يعرف أعتكاح يتس يدرك أننا نتحدث عن كاتب غربي استثنائي في سعة اهتماماته العربية، وسيدرك معنى ألا يؤدي ذلك إلى تكون معرفة بالعرب أو بالشرق عموماً توازي ما كان لدى كاتب عربي كالحكم من معرفة بالغرب. صحيح أننا نتحدث عن عمل مبكر للكاتب الأيرلندي لكن الأعمال التالية على توسعها في المعرفة لم تصل بالكاتب إلى تكوين حصيلة ثقافية عن العرب أو غيرهم توازي ما كان بإمكان أصغر كاتب عربي أو شرقي أن يكونه عن الغرب من معرفة.

إن وضع يتس في سياق المقارنة الحالية من كاتب عربي وفي إطار اهتماماته العربية يكشف عن جوانب من مواقفه ورؤاه يصعب تبينها خارج تلك المقارنة وذلك الإطار. أقول هذا وفي ذهني المقالة التي كتبها إدوارد سعيد عن «يتس ومناهضة الاستعمار» مؤكداً فيها انتماء يتس إلى تيار المقاومة التحررية التي ينتسب إليها أكثر ما يعرف بالعالم الثالث نتيجة لموقع أيرلندا بوصفها مستعمرة بريطانية وصراعها القديم للتخلص من البريطانيين^(١٥). والحق أن بعض أعمال يتس تذكرنا فعلاً بأن الشاعر والكاتب الأيرلندي خاض معركة سياسية وثقافية من أجل تحرير بلاده. ولعل من الصدف أن يكون العام ١٩١٩ عاماً له في تاريخ أيرلندا الحديث حضور يذكرنا بالعالم نفسه في تاريخ مصر الحديث. وليتس قصائد في تلك المناسبة وغيرها، مثل قصيدته «فصح ١٩١٦» التي تؤرخ لعام نضالي أيرلندي آخر ضد الإنجليز، وهي نص شعري عميق وجميل في فلسفة النضال ومعنى المقاومة والموت في سبيل الوطن.

لكن إلى جانب هذه الصورة المغايرة لبيتس، الصورة التي لم يألفها نقاده الغربيون الكثر من اعتادوا اعتباره غربياً مكرساً، نجد أنفسنا أيضاً أمام جانب آخر غير الجانبين الغربي المكرس والنضالي الذي أبرزه سعيد. إنه جانب آخر لعلاقة يتس بالعالم الثالث اتضح من مقارنة الكاتب الأيرلندي

ثقافته وثقافة الآخر، فمعرفة الحكيم بالغرب لا تقارن كما رأينا بمعرفة ييتس بالشرق أو بمصر. وكان من الطبيعي والحال كذلك أن تأخذ الكتابة الروائية بعدا خاصة لدى الحكيم، فهي شكل ولد في الثقافة العربية في لحظة مهمة من لحظات الصراع الحضاري والسياسي، وكان من الطبيعي أن تعبر عن ذلك بأن تصوير إطارا يتسع للتعبير عن هموم كثيرة ليس تأصيل البعد السردى إلا واحدا منها، فهي كتابة تتضمن الخطاب السياسي مثلما تتضمن الحوار الحضاري، وتتسع للمقص وتقنياته مثلما تتضمن الموقف الفكري وإشكالاته ولم يكن مرد ذلك في ظني هو صعوبات البدايات فحسب، وإنما خصائصها أيضا، وربما أهم من ذلك طبيعة الانتقال الذي تمر به الأشكال والأفكار عند انتقالها من بيئة إلى أخرى، ومن الأجدى في تلك الحالات أن ننظر في تلك المراحل وتناجياتها ضمن خصوصيتها، فلا نحاكمها بمعايير مراحل أو تكوينات ثقافية مغايرة. على أن من الضروري ألا يؤدي ذلك إلى التعامل مع تلك المراحل على أنها جزر ثقافية وتاريخية معزولة، فإذا كانت لها قيمها الخاصة، الشكلية والموضوعية، فإنها تشترك مع غيرها في قيم كثيرة أخرى، ومن هنا فإن تقدير الموقف الحائر أو الملتبس عند محسن في (عصفور من الشرق) لا يلغى موقف التحفظ أمام خطب إيفان السياسية والثقافية الحاسمة. وهذا مبحث يغرى بالمضى فيه، لكنه يخرج إلى فضاءات أبعد من أن يتحملها حيز هذه المقارنة.

بكتاب عربي، علاقة تفلل من تألف ييتس مع كتاب ذلك العالم وتذكرنا مرة أخرى بأن أيرلندا وإن قاومت استعماراً يفرضه الغرب على بعض أجزائه ليست بلدا آسيويا أو أفريقيا في مقاومتها، كما يشير إلى ذلك سعيد نفسه، فتحة إرث حضاري يخلق هذه المسافة بين ييتس والعالم غير الغربي، إرث يجعل كتابة الرواية بالنسبة إليه إشكالية فردية لثقافية حضارية، مثلاً، أو يجعل الشرق قابلاً لأن يختصر جغرافياً وتاريخياً دونما كبير عناية بالاختلافات والتفاصيل («الجزيرة العربية وفارس»)، والأهم من ذلك هو تحول ذلك الإرث إلى جملة من الصور والقيم التي تشكل الذات والعالم دون وعي أو تمحيص. معطيات توازي ما يحمله أى شخص آخر من موروثه الثقافي، وهو ما تكشف عنه قصيدة مثل «هدية من هارون الرشيد» التي تقوم على تصنيف للعرب بوصفهم حسيين تأتيهم المعرفة من اللاوعي، واليونانيين (أى الأوروبيين) بوصفهم مثقفين عقلانيين. هذا بالطبع بالرغم مما يتميز به موقف ييتس من إعجاب استثنائي بالثقافة العربية وغيرها من الثقافات الشرقية كالهندية واليابانية.

أما توفيق الحكيم، فإن وضعه في السياق المشار إليه هنا محرض على أسئلة إبداعية وثقافية قد تولد منها إجابات مختلفة عما يطرحه السياق المحلي: معنى التأزم الحضاري الغربي بالنسبة إليه مقارنة بالتأزم نفسه لدى ييتس، ودلالات اختيار العصفور رمزاً، وما تعنيه الكتابة الروائية له. هذا بالإضافة إلى الفرق بينه وبين مقابلة الغربي في النظر إلى

هوامش:

كثير.

(٣) أشير هنا إلى محرر الرواية وليم أو دونيل (الهامش السابق)، ورتشارد إلمان، R. Ellmann, Yeats: the Man and the Masks (New York: E.P. Dutton, 1948).

(٤) إحدى دلالات «البلاغة» في اللغة الإنجليزية هي أنها استخدام زائف للغة إما للإقناع أو استشارة الإعجاب.

(٥) يتكرر اهتمام ييتس بهذا الموضوع في كتابه «رؤيا» وفي قصيدة نشرت عام ١٩٢٣ بعنوان «هدية من هارون الرشيد» تروى قصة مستمدة من سيرته هو

(١) الضبعة المشار إليها من الرواية هي، The Speckled Bird: With Variations, annotated and ed. by William H.O' Donnell (Canada: McClell and Stewart Ltd., Yeats Studies Series 1976).

(٢) التأزم الحضاري الغربي موضوع ضخم في الفكر الغربي الحديث وفي مختلف فروع المعرفة تقريبا، لاسيما في الثلث الأول من القرن العشرين، فقد تحدث عنه فلاسفة مثل هوسرل وهابدرج وريكور وعلماء مثل ماكس بلانك ونقاد مثل كودوبيل، وشعراء مثل فاليري و ت. س. إليوت، وغيرهم

العشرينيات والثلاثينيات يلتقون في مقهى «شكسبير ورفاقه» أو Shake-speare and Company الذي كان عبارة عن مقهى ومكتبة في آن انتحه الأمريكية سيلفيا بيتش Beach سنة ١٩١٩ على الضفة اليسرى. وكان جريس من برنادون ذلك المقهى الذي أغلق عام ١٩٤١، ولكن يبدو أن توفيق الحكيم لم يعرف هذه الأماكن ولم يلتق بأي من الكتاب الغربيين هناك.

Edward Said, "Yeats and Decolonization," *Literature in the Modern World* ed. Dennis Walder (Oxford: Oxford UP, 1990) pp. 34-41.

المراجع

العربية

- ١ - توفيق الحكيم: فن الأدب القاهر: المطبعة النموذجية، د. ت.
- ٢ - توفيق الحكيم: عصفور من الشرق. القاهرة: دار مصر للطباعة، د. ت.
- ٣ - غالي شكرى: ثورة المعتزل دراسة في أدب توفيق الحكيم. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط ٣، ١٩٨٢.
- ٤ - محمود أمين العالم، أربعون عاما من النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة. بيروت: دار المستقبل العربي، ١٩٩٤.
- ٥ - رجاء النقاش، أدباء معاصرون. د. م. د. ن. ١٩٧٢.

الأجنبية:

- ١ - سعد البازعي: The Antithetical Arab: Leo Africanus and "Yeats", *Studies in English*. Riyadh: King Saud University, Refereed Studies by the Faculty of Arts, 1996.
- ٢ - هارولد بلوم: Bloom, Harold. *Romanticism and Con-sciousness*. New York: W. W. Norton, 1970.
- ٣ - إدوارد سعيد: "Yeats and Decolonization". *Literature in the Modern World*. Ed. Dennis Walder. Oxford: Oxford: Up, 1990. pp. 31 - 34.
- ٤ - رسائل بيتش: Wade, Allan, ed. *The Letters of W.B. Yeats*. London: Rupert Hart Davis, 1954.
- ٥ - كتاب بيتش رؤيا: Yeats, W. B. *A Vision*. London: The Macmillan Publishing, 1966.
- ٦ - الطائر الأرقط: W.B. Yeats. *The Speckled Bird*. Annotat-ed and Ed. By William H. O'Donnell, *Yeats Studies Series*, Canada: McClell and Stewart Ltd., 1976.

حين تزوج من سيدة علمته، كما يقول، «الكتابة الأوتوماتيكية». في القصيدة تقوم بذلك الدور بدوية عربية يتزوجها قسطنطين لوقا بعد إلحاح الخليفة هارون الرشيد. وقسطا هو ممثل بيتش في القصيدة، لاسيما من حيث هو يزنطى يحمل روح الثقافة البيزنطية.

Harold Bloom, "The Internalization of Quest Romance", (٦) *Romanticism and Consciousness* ed. Harold Bloom (New York: W. W. Norton, 1970) pp. 3-24.

- (٧) يشير محرر الرواية إلى ذلك ويستشهد بما يقوله بيتش في مقدمة كتابه: الوردة السرية *The Secret Rose* (١٩٨٧) معبرا عن الإشكال نفسه.
- (٨) وردت هذه الملاحظة في كتاب بيتش أساطير *Mythologies* ويستشهد بها محرر الرواية (ص ٦٠ - ٦١).

(٩) *Memoirs*, ed. Denis Donoghue (London: Papermac, 1988) ص ٢٦ يقول محرر رواية الطائر الأرقط إن ماذور أشار إلى كتاب عنوانه فاما فرانيزيتاتيس نشر حوالي عام ١٦١٤ لخصه ماذور مشيرا في تلخيصه إلى عربي يحتل منصباً قيادياً ضمن ثلاثة يرأسون النظام السرى للجماعة، وأن ذلك العربي كان في السنة الثالثة والمستين بعد الأربعمئة. وفي الرواية نلاحظ أن ماكلاجان يشير إلى اثنين من أولئك القادة مستنيا العربي.

(١٠) ضمن توظيفات بيتش العديدة للعرب هناك تناوله الطريف شخصية ليو الأفريقي «الحسن الوزان الفاسي» في مجموعة من الرسائل المتخيلة بينه وبين تلك الشخصية التي اهتم بها بيتش في فترة تقارب فترة كتابته للرواية، وهي فترة طفت عليها اهتماماته بالسحر والطقوس الروحانية. ولي ورقة حول علاقة بيتش بليو نشرت باللغة الإنجليزية عنوانها: *The Anti-thetical Arab: Leo Africanus and Yeats* (العربي المضاد: ليو الأفريقي وبيتش) نشرت ضمن الكتاب الدوري لتقسم اللغة الإنجليزية - جامعة الملك سعود: *Studies in English* دراسات في اللغة الإنجليزية (الرياض: مركز البحوث التابع لكلية الآداب، جامعة الملك سعود، ١٩٩٦) ص ١١ - ٣٧. وانظر أيضا الدراسات الموسعة والتأسيسية للاهتمامات العربية عند بيتش في دراسة سهيل بشروني: «اهتمامات بيتش العربية» في كتاب: Norman Jeffares et al, eds. *In Excited Rev-erie* (London: Macmillan.)

كما في دراسته الأخرى و

"Yeats, India, Arabia and Japan: The Search for a Spiritua Philosophy", in (1965), Wolfgang Zach et al., eds., *Literary Interrelations: Ireland, England and the World SECL Studies in English and Comparative Literature*. Narr, Tub-ingen: p. 225.

- (١١) أربعون عاما من النقد التطبيقي (القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٩٤) ص ٣٥.
- (١٢) أدباء معاصرون (د. م. د. ن. ١٩٧٢) ص ٥٦.
- (١٣) ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط ٣، ١٩٨٢) ص ١٤٤ - ١٤٥، ١٥١.
- (١٤) كان كثير من الأدباء البريطانيين والأمريكيين المتبحرين يباريس في

رواية الغربة: الحب فى المنفى

لبهاء طاهر

بمعد مصطفى بدوى*

الحيدرى، ناهيك عن الكثير من نتاج شعراء فلسطين الذين فرضت الغربة عليهم فرضا. أما فى مجال الرواية، فمن المعروف أن أول رواية عربية أجمع النقاد ومؤرخو الأدب على قيمتها الأدبية، وهى رواية (زينب) ١٩١٣، استلهمها صاحبها محمد حسين هيكل من تجربة الغربة عن الوطن أثناء دراسته فى فرنسا، ومن ثم كان التغنى بالريف المصرى فيها مصدره حنينه إلى وطنه بقدر ما كان تعبيرا عن موقف سياسى عام هو جزء من الحركة الوطنية المصرية. ثم توالى الروايات العربية التى تدور أحداثها أو بعض أحداثها فى الغربة. والغربة هنا تكاد تعنى - دائما أو على الأقل فى البداية - أوروبا وبالذات فرنسا وإنجلترا وإلى حد ما ألمانيا، ويصف فيها مؤلفوها تجارب أبطالهم فى الغرب وبعضها يتهج سبيل السيرة الذاتية. وأمثلة ذلك، إن قصرنا حديثنا على الرواية المصرية (أديب)، ١٩٣٥، لطفه حسين و (عصفور من الشرق)، ١٩٣٨، لتوفيق الحكيم و (قنديل أم هاشم) ١٩٤٤ لبيحى

ليس أدب الغربة بالظاهرة الجديدة فى الأدب العربى الحديث، ولا هو غريب على الأدب العربى القديم الذى يشغل الحنين إلى الديار فى شعره حيزا غير ضئيل. إن أول عمل أدبى جاد فى تاريخ النهضة الحديثة وهو (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز) (١٨٣٤) كان من أدب الغربة كذلك يمكن أن ندرج تحت هذا العنوان بعض نتاج الأديب الكبير أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٧). وغنى عن الذكر أيضا ما كان لأدب المهجر الأمريكى فيما بعد، شماله وجنوبه، من دور كبير فى تطوير الحركة الرومانطيقية العربية، ولا سيما فى ميدان الشعر: فى حساسيته ولغته وأشكاله جميعا. كذلك كانت الغربة عنصرا مهما من عناصر تجربة الشعر الحديث؛ بحيث نجد دواوين بأسماء مثل (أشعار فى المنفى) لعبد الوهاب البياتى و (خطوات فى الغربة) لبلند

الحضارتين الشرقية والغربية. وكلهم - دون استثناء [ويقصد أبطال روايات «أديب» و «عصفور من الشرق» و «قنديل أم هاشم» و «موسم الهجرة إلى الشمال»] كانوا رجالا أشرعوا لأنهم فى المرأة الأوروبية التى منحتهم الفتات وبخلت عليهم بالعقل والمعرفة والتقدم. ولذا فإن الرواية من هذا الجانب لا تقدم شيئا جديدا يختلف عما قدمه الرواد من تجارب السفر إلى الغرب والانخراط فى ثنائيا نسله وبين أحضانهم.

هذا كلام غير صادق على الإطلاق؛ إذ إن رواية بهاء طاهر تقدم شيئا جديدا، بل أشياء جديدة، وهذا هو سر روعتها. فليس إشكال العلاقة بين الشرق والغرب إلا عنصرا واحدا من عدة عناصر متشابكة ومتداخلة تتألف منها هذه التجربة الإنسانية العميقة. هذا بالإضافة إلى أن معالجة بهاء طاهر لمشكلة العلاقة بين الشرق والغرب تختلف اختلافا بينا - فى طبيعتها وفيما تنطوى عليه من موقف وفلسفة - عن معالجة من سبق من الكتاب العرب، مصريين كانوا أو غير مصريين.

وعلى الرغم من أن زمن الرواية - أى الزمن الذى تشغله أحداث الرواية منذ بداية حب الراوى فى المنفى حتى نهايته - لا يتعدى بضعة شهور فى عام ١٩٨٢، فإن الروائى، عن طريق استخدامه وسائل السرد الحديثة مثل استرجاع الماضى أو ما يعرف باسم «الفلاش باك»، يتمكن فى مواضع مختلفة من الرواية، وعلى فترات متباعدة بتداخل فيها الماضى والحاضر، من تغطية حقبة طويلة من الزمن تبدأ فى طفولة الراوى وتنتهى فيما يبدو بوفاته، وهو على حد وصفه رجل «عجوز». وهى حقبة تسجل التطورات الخطيرة التى حدثت فى المجتمع المصرى والعربى خلال تاريخه الحديث. ويتم هذا التسجيل عن طريق مزج التجارب الشخصية الفردية بالأحداث السياسية العامة، وليس عن طريق مجرد السرد التاريخى الموضوعى المباشر. ويحدث هذا المزج حتى حين يعرض المؤلف لوقائع حقيقية ويستعين بالوثائق التاريخية كما

حقى، و (الساخن والبارد)، ١٩٦٠، لفتحنى غانم، و (قدر الغرف المقبضة)، ١٩٨٢، لعبد الحكيم قاسم، و (الحب فى المنفى)، ١٩٩٥، لبهاء طاهر. بل يمكن إضافة أحدثها وهى (أوراق سكندرية)، ١٩٩٧، لجميل عطية إبراهيم، وهى تقطر بالشعور الممضى بالغربة والحنين إلى الوطن على الرغم من أن أحداثها تدور فى مصر بعد عودة الراوى من غربته التى دامت سنوات طويلة فى أوروبا. كذلك، كان من نتائج الظروف السياسية والاقتصادية التى مرت بها مصر أن ظهرت ونشطت حركة الهجرة من مصر للعمل ليس فقط فى أوروبا بل فى شتى بقاع العالم العربى؛ حيث تتوفر العمالة، مما أدى إلى ظهور كتابات روائية تدور حول تجربة العمالة المهاجرة مثل رواية جمال الغيطانى (رسالة البصائر فى المصائر) ١٩٨٩.

وقد اخترت لهذا المقال رواية (الحب فى المنفى) لاعتبارات عدة، أهمها إيمانى بأن هذه الرواية هى من أنضج الروايات التى تنضوى تحت عنوان «رواية الغربة»، وهى تشير بعض القضايا التى تميز أدب الغربة القصصى. وليست رواية (الحب فى المنفى) بالعمل القصصى الوحيد لبهاء طاهر الذى تدور أحداثه أو بعض أحداثه فى أوروبا، فقد سبق أن قدم لنا قصة «بالأمس حلمت بك» (١٩٨٣) وتقع أحداثها فى «مدينة أجنبية فى الشمال» وما من شك فى أنها من أروع وأعمق ما أنتجه أدب الغربة. كذلك تشمل رواية (قالت ضحكى) ١٩٨٥ جزءا كبيرا يكاد يصل طوله إلى نصف الرواية اختار لخلفيته مدينة أوروبية أخرى، وإن كان حددها هذه المرة فجعلها روما.

ولأن بهاء طاهر روائى قدير، فإنه لا يمكن اختزال أدبه فى صفة واحدة؛ فهو على الرغم من بساطة لغته الخادعة من أشد كتاب العربية المعاصرين تركيزا فى الرؤية وتعددا فى الأبعاد وشمولا فى الدلالات. لذلك، أخطأ الناقد محمود حنفى كساب فى عرضه الرواية (الحب فى المنفى) الذى نشره فى جريدة «أخبار الأدب» (العدد ٢٠٤ الموافق ١٧ أغسطس ١٩٩٧) تحت عنوان «الأحلام المنطفئة فى رواية الحب فى المنفى» حين قال:

وهكذا نرى أن بهاء طاهر قد انخرط فى كوكبة الذين كتبوا عن أوروبا وتجربتهم فيها، ولقاء

الرواية جميعها مكتوبة بضمير المتكلم اللهم إلا قصة زواج بريجيت بآلبرت، فهذه ترويه بريجيت نفسها حين تقصها على الراوى. ولضمير المتكلم مزايه وعيوبه فى السرد؛ فهو يتيح للروائي فرصة أن يعرض للقارئ جميع ما يطرأ فى ذهن الراوى من أفكار وهواجس وخطرات وانفعالات، مما يضى على السرد غزارة وعمقا وواقعية يوفرها الاعتماد على تيار الوعى. إلا أنه فى بعض المواقف، وعلى مستوى سطحى، يقلل من الواقعية بمدلولها الساذج، وهو ما نشعر به فى نهاية الرواية حين يصف لنا الراوى تجربة إشرافه على الموت مما يجعلنا نتساءل عن مصداق مثل هذا الوصف وكيف أمكن توصيله إلى القارئ، وطبعاً لا يطرأ هذا التساؤل حين يقتصر الروائي شخصية الراوى العليم بكل شئ. هذا وإن كنا عن طريق استخدام خيالنا لنجد من الصعوبة فى قبول ما يرفضه المنطق أكثر مما نجد فى قبول شخصية من شخصيات فن الأوبرا تجار بصوتها وتغنى وهى على فراشها تعاني من سكرات الموت. والراوى لانعرف اسمه وإن كنا طبعاً نعرف الكثير عنه، وما نعرفه ندركه ما يعرضه هو علينا مباشرة فى تأملاته وأفكاره ومن مواضع عدة فى الحوار.

يبدأ الراوى فيحدثنا عن كيفية تعرفه على المرأة التى سيقع فى غرامها فيما بعد - بريجيت التى يصفها بأنها صغيرة وجميلة (كانت فى الواقع فى سن السابعة والعشرين) بينما هو على حد قوله كان «عجوزاً وأباً ومطلقاً» (ص ٥). كان كلاهما أجنبياً فى مدينة «ن» - هى كما سنعلم فيما بعد من النمسا - وهو قاهرى «طردته مدينته للغربة فى الشمال»، وباقتصاد شديد يلمح إلى الفارق بين الشرق والغرب فيقول:

كانت مثلى أجنبية فى ذلك البلد لكنها أوروبية ويجوز سفرها تعتبر أوروبا كلها مدينتها.

الراوى صحفى كان يشغل وظيفة مرموقة هى نائب رئيس تحرير صحيفة، ولكنه أبعد عن القاهرة ليعمل مراسلاً صحفياً لهذه الصحيفة فى هذا البلد الأجنبى، وذلك بسبب موقفه السياسى؛ إذ ظل ناصرياً بعد وفاة عبد الناصر وتغير الأوضاع السياسية إثر ذلك.

يقر فى كلمته الختامية التى ترد بعد الفصل الأخير (فى طبعة دار الهلال للرواية المنشورة فى يوليو ١٩٩٥). وهكذا، نشاهد من خلال تجربة الحب الشخصية، ضمن ما نشاهد، بانوراما المجتمع العربى الحديث بهوموم وأزماته وآلامه.

فبالإضافة إلى القصة الرئيسية للرواية، وهى قصة حب الراوى فى المنفى - كما يدل على ذلك عنوان الكتاب - تضم الرواية مجموعة «ثيمات» أو خيوط سردية أو قصص ثانوية يتداخل بعضها فى بعض ويتآلف ويتطور ويغيب ثم يعود للظهور؛ بحيث يصبح شكل الرواية أدنى إلى شكل السيمفونية. ونستطيع أن نلخص ثيمات الرواية أو موضوعاتها فيما يلى: أولاً - علاقات زوجية أو غرامية. وتشمل حب الراوى لبريجيت، وزواج الراوى بمنار، وزواج بريجيت بآلبرت وزواج يوسف بإيلين، وعلاقة إبراهيم المحلاوى بخطيبته شادية. ثانياً - علاقات صداقة أو زمالة. وتشمل علاقة الراوى بإبراهيم المحلاوى، وعلاقة الراوى بالصحفى برنار. ثالثاً - قضايا عامة ندرك معظمها من خلال هذه العلاقات. ومنها قضية حرية الصحافة فى العالم، وطرق التعذيب التى تمارس فى السجن السياسى فى شيلي وغيرها من بلاد أمريكا اللاتينية وفى القارات الأخرى، وغزو إسرائيل للبنان، والخيانة كما تظهر فى قصة الأمير حامد المليونير الخليجى، وانتشار التفكير الأصولى الرجعى الإسلامى أو ما يسميه الراوى «العودة إلى الكهف المعتم»، وإشكال العلاقة بين الشرق والغرب أو بالأحرى بين الشمال والجنوب، بين الأوروبى الأبيض والأفريقى الأسود.

تبدأ أحداث الرواية فى سنة ١٩٨٢، وهى سنة غزو إسرائيل للبنان. وليس ورود هذا التاريخ اعتباراً بل هو اختيار مقصود من قبل الروائي؛ لأن هذا الغزو بما أدى إليه من جرائم وحشية مثل مجازر صبرا وشاتيلا له علاقة مباشرة بأحداث الرواية وتطورها، بسلوك شخصياتها الرئيسية وتأثير بعضهم فى بعض. وكما يقول الراوى فى هذه العبارة الموجزة شديدة الدلالة: «ولكن كل شئ تغير بعدما حدث فى لبنان» (ص ١١٧). هذا وإن كانت الأحداث فى لبنان لم يرد ذكرها إلا فى حوالى منتصف الرواية (ص ١١٨).

الخضرة، تكاد تكون شفافة. تتجمع فى قبة هشة ناعمة تحركها الريح الخفيفة فتتسرب أشعة الشمس من بين ثقبها المتناثرة، موجات صفراء تسبح بسرعة فوق الحشائش ثم تختفى لكى تعود كالمفاجأة. وكانت تلك الموجات المتتابعة تنير فى مرورها الزهور البرية الصفراء والبيضاء التى تزخر فى الأرض فى الصيف. (ص ٧)

فذكره هذا المنظر بما رآه هو وزوجه منار فى المرة الأولى التى سافرا فيها إلى الخارج فى رحلة سياحية إلى بلغاريا، وأخذت ذكريات حياته مع منار تتدفق فى ذهنه وتعود عليه مشكلاته الزوجية بالنكد فتعكر صفوه وتفسد متعته بهذا اليوم الجميل، فقرر فى نهاية الأمر أن يتوجه إلى المؤتمر الصحفى لكى ينقذ نفسه من عذاب هذه الذكريات، وبقراءه هذا إنما أثبت، ودون وعى منه، صدق قول زوجه إنه «غارى نكد».

بإيجاز شديد جدا، وقبل أن يصل إلى الفندق الذى سيعقد فيه المؤتمر، أمكن الراوى أن يحكى قصة زواجه منذ اللحظة التى جاءت فيها منار لتعمل فى الصحيفة وتأسر زملاءها «بوجهها البشوش وباتسامتها الدائمة وطريقتها الصريحة فى الكلام وهى تخدق مباشرة فى عينى من تحته»، وكيف اختارته زوجا لها دون زملائه على الرغم من أنه كان أفقرهم جميعا. تذكر زيارته بيتها فرسم لنا صورة حية لهذه الأسرة عن طريق اختيار بعض التفاصيل الدالة؛ مثل جلوس أبيها معها وهما مخطوبان فى غرفة الجلوس بالبيجاما وافتخاره بما ناله من رئيسه فى العمل من ثناء على أسلوبه فى كتابة المذكرة اليوم - الشئ الذى حبه إلى الراوى لأول لحظة لبساطته وطيبته، وإن كان ذلك أثار عدم رضى زوجه وجعل منار تشعر بنوع من العار لحرصها على المظاهر الاجتماعية. وكانت «تبكى بالدموع» لأنه اعتاد بعد خروجه إلى المعاش أن ينزل إلى الشارع بالجلباب وأن يجلس بالساعات عند البقال أو على دكة البواب، وتقول له وسط دموعها: «حرام عليك يا بابا.. سمعتنا يا بابا». ويذكر الراوى كيف تغيرت لهجتها فى الحديث عن أبيها بعد وفاته فظلت تبكيه شهورا طويلة ثم أخذت بالتدرج تتحدث عنه على أنه

كان الراوى ينوى صباح يوم الذهاب إلى مؤتمر صحفى تعقده لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان عن انتهاكات الحقوق فى شيلي. ولكنه تردد كثيرا فى الذهاب فى ذلك الصباح الصيفى الجميل لأنه كما يقول:

كنت أعرف سلفا أن كلاما سيقال لو أرسلته فلن تنشره الصحيفة فى القاهرة ولو نشرته فسوف تختصره وتخففه وتؤخر فقرات وتقدم أخرى بحيث لا يفهم القارئ ما الذى حدث بالضبط ولا ماهى الحكاية. (ص ٦)

وهو بهذا الكلام يمهّد لإحدى القضايا المهمة التى تتناولها الرواية، وهى قضية حرية الصحافة وما تعرض له من خطر ليس فقط فى البلاد العربية وإنما فى العالم أجمع. لذلك، راودته فكرة الذهاب إلى المطار لأن ذلك اليوم كان يوم وصول الطائرة المصرية، وربما جاء بها أحد الوزراء فيدلى له بتصريح متفائل عن الحالة الاقتصادية فى مصر؛ فيقول مثلا إن اقتصادنا خرج من عنق الزجاجة فيسعد رئيس التحرير فى القاهرة بهذا القول الذى يظهر كل أسبوع فى مقالاته، ويقول الراوى: «منذ سنوات طويلة جدا والانطلاقة تغفر عنده من عنق الزجاجة بلا انقطاع» (ص ٧). هذه اللهجة الساخرة نسمة طيلة الرواية، ولا تقتصر سخرية الراوى على موقفه من الغير بل لا ينجو منها الراوى نفسه، مما يدل على وضوح رؤيته وعدم خداعه نفسه (على الأقل على مستوى الوعى) وإدراكه عدم جدوى ما يقوم به فى هذا البلد الغربى، هذا وإن كانت هذه السخرية لا تقلل فى شئ من حدة المسألة.

قرر الراوى أن يستمتع بهذا اليوم الجميل فعدل عن الذهاب إلى المطار وعن الذهاب أيضا إلى المؤتمر الصحفى ذى الموضوع الكئيب، وذلك ليثبت لنفسه أنه ليس «غارى نكد» كما اعتادت زوجه المطلقة منار أن تقول عنه. ركن السيارة فى الظل وأخذ يتأمل منظر الغابة الذى يصفه بحساسية بالغة وأسلوب شاعرى، وهما من سمات النوصف فى هذه الرواية ولا سيما وصف مظاهر الطبيعة:

كانت الغابة رطبة وهادئة والأوراق الجديدة التى عادت تكسو الأشجار منذ وقت قليل زاهية

أكثر. وتحول الزعيم إلى مجرد لعبة بيتية قديمة يضرب بها أحدنا الآخر في المشاجرات ثم يلقيها جانباً لنعود إليها مرة أخرى بعد حين.

بيد أن الراوى يؤكد لنا فى نهاية الأمر أن السياسة لم تكن هى السبب. (ص ٢٧ - ٢٨)

ذهب الراوى إلى المؤتمر الصحفى بالفندق وفيه رأى للمرة الأولى بريجيت شيفر. جاءت تلبية لطلب الدكتور مولر وكان صديق والدها وتناديه بعمها وهو الطبيب الذى رأس المؤتمر. جاءت للقيام بعملية الترجمة من الإسبانية إلى الإنجليزية، وهى لغة المراسلين الصحفيين فى البلد لا عتذار المترجم المحترف فى اللحظة الأخيرة. كانت تترجم شهادة بيدرو إيبانيز السجين السياسى الجريح الهارب من المستشفى العسكرى بسانتياجو عاصمة شيلي وهو يصف للحاضرين أساليب تعذيب المسجونين وما تكبده هو على يد ضابط إدارة الأمن الوطنى. بعد فترة توقفت بريجيت عن الترجمة؛ إذ لم تستطع أن تختمل المزيد من التفاصيل المرعبة فى كلامه، وظلت تنطلع إلى جمهور الصحفيين «وقد اتسعت عيناها واستطال وجهها بينما راحت شفتاها ترتجفان» ثم نهضت من على المنصة واختفت من القاعة. ولحسن الحظ كان ذلك قرب نهاية الجلسة.

بعد انتهاء المؤتمر دهش الراوى ليد ربت على كتفه وصوت يقول له: «كنت أبحث عنك». كان إبراهيم المحلاوى زميله القديم فى صحيفة بالقاهرة. لم يكن رآه منذ ثلاثة عشر عاما حين نشأ الخصام بينهما بسبب مقال نشره يؤكد فيه عدم إمكان إخلاص اليمين للثورة، وأدى ذلك إلى إيقاف المحلاوى عن العمل بالصحيفة. وهو الآن يعمل صحفياً فى بيروت لإحدى منظمات المقاومة الفلسطينية. جاء بالأمس إلى مدينة (ن) فى زيارة عمل. عندما كانا يعملان معاً أيام الشباب محررين فى صفحة الأخبار الخارجية كان المحلاوى ماركسيا متحمساً بينما كان الراوى يؤمن بالقومية العربية، وكان المحلاوى يتهم الراوى بأنه مثالى حالم ويعتبر الراوى المحلاوى متحجراً ويعيدا عن روح الناس. وعلى الرغم من خلافهما حزن الراوى حزناً شديداً عندما قبض على

كان موظفاً كبيراً قوى الشخصية يهابه الجميع فى المكتب، بل تطالب زوجها (الراوى) بأن يكون حازماً مثل أبيها. ويواصل الراوى عرضه لما دب فيما بعد بينه وبين منار من خلاف أخذ يتفاقم بعد تنحيته عن وظيفة نائب رئيس التحرير، وينتهى بالحيرة عن سبب فشل زواجهما فيخاطب نفسه: «على أى شيء تلومها هنا بالضبط...؟ كنت أبحث عن السبب، عن بذرة الخطأ.. خطئى أنا أو خطؤها هى!» (ص ١٠ - ١١) إنه لا يعرف السبب فى طلاقه من منار: «كانت هناك مشاحنات كثيرة تحدث بين كل زوجين ولكنها لم تكن السبب الحقيقى» (ص ٢٦).

هذا البحث الدائب اليائس عن سبب فشل الزواج والتردد فى الإلقاء باللائمة على أحد الطرفين دون الآخر والتساؤل المبرح عما يجعلنا ندمر أنفسنا: «لماذا ندمر أنفسنا بأيدينا؟» (ص ٣٦) بينما يظهر وكأنه لا حول لنا ولا قوة أمام هذا التيار الجارف الذى يدفعنا أمامه ويرمى بنا إلى التهلكة، هو من مظاهر الرؤية المأساوية لهذه الرواية. هناك بعض التفسيرات القريبة؛ إذ يعترض ضيق السعادة عقبات بعضها ذو طابع سياسى؛ إذ لا يمكن فصل فشل الراوى فى زواجه عن فشله السياسى، عن اندحار الناصرية التى كان يعتقها بإخلاص شديد ونشأ ونمى وتطور على الإيمان بها:

فكرت كثيراً - لكم فكرت. قلت ربما كان لذلك كله علاقة بما حدث لى فى العمل. لم تكن تفصلنى غير خطوة عن رئاسة التحرير. ثم جاء السادات فضاع كل شيء. وأصبحت المستشار الذى لا يستشير أحد... وأدرك الآن - أدرك بصفاء كامل - أن تشبثى بعلم عبد الناصر أيامها لم يكن مجرد إيمان بالمبدأ الذى عشت مقتنعة به، بل كان أيضاً تشبثاً بحلمى الشخصى، بأيام النجاح والمجد والوصول. وأفهم الآن أن منار التى جمدوا وضعها فى الصحيفة مثلى وبسببى قد اعتبرت عبد الناصر خصماً شخصياً لها... أصبح هجومها على عبد الناصر ودفاعى المستميت عنه حيلة لتنقيس توتراتنا لا

المحلاوى ضمن من اعتقلوا من الشيوعيين سنة ١٩٥٩ وأمضى سنوات فى المعتقل.

اصطحب الراوى إبراهيم المحلاوى إلى المقهى الجميل المحب إليه فى هذا البلد وفيه تبادلًا الذكريات ثم تصافا فى نهاية الأمر بعد أن اتضحت الأسباب التى أدت إلى الخصومة بينهما فى الماضى. وهكذا انتقل بنا الراوى إلى الحديث عن ظروف إبراهيم الشخصية وعن علاقته بشادية الرشيدة الجميلة أجمل زميلاتها من المحررات فى الصحيفة، التى أحبها إبراهيم وأحبته، وكان الراوى يقول لنفسه إنه الانتخاب الطبيعى لأن إبراهيم كان شابا وسيما جذابا موفور الصحة والحيوية. وقد ظلت شادية وفية له طيلة السنوات التى قضاها فى المعتقل، ولكن العلاقة انقطعت بينهما بمجرد خروجه من المعتقل، وذلك رغم توسط الزملاء للصلح بينهما، وتبين أنه قد كتب لها من السجن يقول إنه يحررها من الارتباط به وإنها إن أرادت انتظاره فهى «حرة فى أن تسلى نفسها بالخروج مع من تشاء من الرجال». لا يدري لماذا قال لها «هذه العبارة المشعومة التى لا يقولها رجل لامرأة فى بلدنا ولا فى أى بلد آخر». (ص ٣٥) لقد فهمت شادية أن حب إبراهيم لها قد مات فانطفأت جذوتها وقبلت زوجا لها شخصا عاديا بطيء الحركات، شديد الوقار هو صراف الصحيفة وأنجبت منه وانتقلت من التحرير إلى الإدارة وعملت موظفة فى الحسابات - تهرلت ولم تعد تهتم بمظهرها وفقدت حماسها للقضايا العامة السياسية والاجتماعية، وظل الراوى يتساءل «إن كانت هزيمة فى الحب يمكن أن تفعل ذلك بالإنسان؟» (ص ٣٤) يقر إبراهيم بأنه كان يحبها ولم يحب فى حياته واحدة مثلما أحبها ويزعم أنه لم يشأ أن يظلمها مع شخص مثله فى المعتقل ولا يعرف متى سيخرج أو إن كان سيخرج فأراد أن يحررها. ولكن الحقيقة أنه، ربما لاعتبارات سنقف عليها فيما بعد، لم يوفق فى الارتباط بأية امرأة ولم يتزوج. يقول:

حين كنت أعرف فتاة متحررة ومثقفة كنت أجد نفسى دون أن أدري أشعر بحنين إلى الساذجة والبراءة، وحين ألتقى بفتاة بسيطة ينتابنى بعد فترة الضيق وعدم الاقتناع أجد أنى

أحتاج أيضا إلى عقل أخاور معه، وهكذا... أظن أنى ضيعت عمرى أبحث عن واحدة تجمع بين كل المتناقضات ولم تخلق بعد. (ص ٣٦)

وحتى حينما أتحت له فرصة الجماع ببريجيت فيما بعد وهى مخمورة من الإفراط فى الشرب أصابه العجز، إذ وقف شبح شادية أمامه يحول دون الاتصال الجنىسى، على الأقل هذا هو ما قاله للراوى حين أخبره بتجربته مع بريجيت قبيل عودته إلى لبنان. أخذ الراوى يفكر فيما قاله إبراهيم عن شادية ويتساءل:

ليكن أنه قد فعل ما فعل فلماذا لم يشرح لها بعد خروجه من المعتقل أنه لم يكن يقصد إهانتها؟ لماذا لم يشرح لها ولماذا لم تغفر له؟ ولماذا كان يجب أن تدمر نفسها بعد ذلك؟ أين هو العطب الذى ينهشنا ويسبب الدمار؟ (ص ٣٩)

فى ركن من المقهى رأى إبراهيم بريجيت والدكتور مولر يجلسان فقصدتهما فى التوليستين بهما فى قضية الفلسطينيين واللبنانيين الذين تخطفهم دوريات إسرائيل ويعذبون فى إسرائيل وبعضهم يختفون إلى الأبد. دعا الدكتور مولر الراوى أن ينضم إليهما. وبعد أن تم التعارف تبادل هو وبريجيت حديثا مقتضبا بينما كان مولر وإبراهيم منهماكين فى موضوع المقاومة الفلسطينية. ومرة أخرى يلحظ الراوى ذلك التعبير الذى بدا فى وجهها فى آخر المؤتمر الصحفى، فى عينيها الواسعتين وجففيها اللذين يرتجفان باستمرار، مما أثار فضوله وفضول القارئ معا لمعرفة سر ذلك الحزن. وبعد قليل يستأذن الراوى فى الانصراف معلنا أنه يشعر بالتعب وتقرر بريجيت أن تذهب هى أيضا إلى بيتها، فيعرض عليها الراوى أن يوصلها إلى بيتها بسيارته ويقبل دعوتها لتناول القهوة معها فى شقتها. وتجتاحتها رغبة لا تقاوم فى الكلام، ربما بسبب توتر أعصابها ولما عانتته فى ذلك اليوم. وإذا بها تخبره بقصة حياتها دون أن تشعر بالحرج لكونه مجرد شخص غريب عابر. وهكذا يكتمل لنا رسم الشخصيات الرئيسية الثلاث فى الرواية: الراوى وإبراهيم وبريجيت. وهم على اختلافهم يشتركون فى عدة صفات مهمة تتضح من خلالها الرؤية المأساوية لبهاء طاهر فى هذه الرواية.

ماسياس. ألف مولر جمعية لمكافحة العنصرية، وأخذ يلقي الخطب وينظم المظاهرات في الميادين العامة ضد العنصرية وقيم احتفالا بيوم أفريقيا، ويعقد ندوة باسم «من أجل عالم واحد». تقول بريجيت إنه من وقتها تغيرت البلدة؛ إذ قبلها «كانت الأمور تسير» أما الآن فقد انقسم الناس قسمين: الأقلية الضعيلة من الذين يناصرون جمعية مولر والأغلبية الساحقة من الذين هم ضدها:

حتى الذين كانوا يخفون عنصريتهم أصبحوا يتباهون أيامها بأنهم ضد وجود السود في البلد ويظهرون العداء لكل الملونين. (ص ١٠٧)

وتواصل بريجيت حديثها فتقول:

في تلك الأيام بالذات صار يلج على أنا وألبرت لكي نتزوج، كنا نعيش معا وكنا سعيدين. ولم يرد أبى أن نتزوج وقال إن الناس في بلدنا يعضون عيونهم عن العلاقة بيننا على أنها نزوة عابرة، حرية محكومة يسمحون بها للشباب على ألا تتجاوز الحد. أما الزواج فهو جريمة. دنس للجنس الأبيض كله، لا يغفره أحد في بلدنا. أما مولر فقال فلنلقنهم - أهل هذه البلدة البليدة - درسا ولنعلمهم أن الدنيا قد تغيرت.. يجب أن يفهموا أخيرا أن العنصرية تخط من آدميتهم. (ص ١٠٨)

بعد الزواج لم يعد يزورهما أحد، وأخذ الطلاب يلاحقونهم في كل مكان بنظرات الكراهية، حتى جرسون المطعم الذى اعتادا الأكل فيه لم يرحب بهما وأصبح ألبرت يكره الخروج في الليل ويفرط في الشراب ولا يذهب إلى الجامعة. وكانت بريجيت قد حملت منه. وفي إحدى الليالي اعتدى عليها سبعة أو ثمانية من الشبان المغمورين ففقدت طفلها، وبعد إجهاضها تغيرت حياتهما كلية؛ رسب ألبرت في الامتحانات وإن كانت بريجيت قد نجحت وشعرت بالخجل لوقوف أيها معها بينما كان ألبرت «وحيدا دون أسرة ودون أقارب في هذه المدينة التى تكرهه» (ص ١١٣). وتدهورت حال ألبرت فلم يعد يذهب إلى مولر أو إلى أى

أخيرا، نعرف سر حزن بريجيت. إن لقاءها بالدكتور مولر بعد غيبة سنين طويلة ذكرها بماضيها الأليم فرجعت بريجيت الابنة الوحيدة الطفلة. لقد كان مولر الطبيب الناجح صديق أبيها الحميم وكانا في شبابهما من انتحامين للدفاع عن الديمقراطية ضد فرانكو أثناء الحرب الأهلية الإسبانية، ورغم صداقة مولر لأبيها أصبح فيما بعد عشيق أمها؛ يأتى غالبا في غياب زوجها ويختل بها بحجة الكشف عليها لمرضها ويحاول التقرب إلى الطفلة فيحمل نها الحلوى ويصرفها إلى الخارج بحجة ما. ولكن الطفلة بمضى الوقت اكتشفت أنه يخدعها ويخدع أباهما الذى تحبه حبا جما وكانت تشعر حتى وهى طفلة بأنه رجل مهزوم. كان محاميا قديرا ولكنه لم يكن يقبل غير القضايا الصعبة دفاعا عن الفقراء والنقابات والمظلومين في العالم لقاء أتعاب زهيدة، فكان ماله الفقر والفشل. وذات مرة حينما فتحت الباب لمولر ورمت الحلوى التى أتى بها وضربته وأمرته ألا يأتى لبيتهم لأنها لا تريد أن ترى وجهه بعد اليوم. وفلا توقف مولر عن الحجى وكانت أمها تلتقى به خارج البيت. والواقع أن ذلك وحده لم يكن السبب فى حنقها عليه، بل إنها تعتقد أنه هو الذى دمر حياتها فيما بعد حين دفعها إلى الزواج من حبيبها ألبرت الطالب الأفريقى الأسود الذى تعرفت عليه فى الجامعة بالنمسا. كان كألبرت هاربا من النظام الدكتاتورى فى بلده (غينيا) ومطاردا منه، كان يعد رسالة عن لوركا. تؤكد بريجيت أنها تعرفت عليه فى المكتبة وليس فى المرقص. كانت تساعده لكى يكتب باللغة الألمانية وكان يساعدها فى تعلم الإسبانية، وكانا يتحدثان عن لوركا وشيلر وغيرهما من الشعراء، وقد عرفها على نتاج كتاب أفريقيين مثل أشيبي وسوينكا. كان ألبرت واثقا من نفسه ومن دوره السياسى ورسالته فى الحياة؛ بحيث إنه لم يكن يحفل بما يسمعه من طلبة الجامعة البيض من الكلمات الغليظة الجارحة عن الأفريقيين السود. نشأ الحب بينهما كما تقول «طبيعيا كالشئ أو الكلام» (ص ١٠٦). قدمت بريجيت ألبرت إلى مولر؛ إذ كان مولر بعد أن تقاعد وأغلق عيادته قد بدأ فى «حكاية حقوق الإنسان هذه»، وكان ألبرت وأصدقائه يقصدونه للاستشارة والمعونة فى معركتهم ضد الطاغية

النسخ المذهب دون أن يفتح منها كتابا. لم يعرف إبراهيم السعادة فى طفولته، وإن كان لا يدري متى بدأت همومه فيتساءل (ص ٨١):

هل كانت أمى هى السبب؟.. ربما، هى أول حزن وعيت عليه فى حياتى دون أن أفهم سببه. ما زلت أراها هناك فى بيتنا الكبير فى القرية.. فى البيت الكثير الغرف، المملوء بالأثاث وبالصور وبالكاتب تتحرك وحيدة من غرفة إلى أخرى ترفع أشياء ثم تضعها مكانها... تلبس ثوبا للخروج ومجوهرات كثيرة ثم لاتخرج من البيت، ونادرا ما يزورها أحد. فقط تتحرك فى غرف البيت وتتنهد. كان أبى يقول لها دائما «يا هانم» ينحن أمامها وهى جالسة فى مقعدها ويقبل يدها. يسألها بمنتهى الأدب قبل أن يخرج «الهانم تأمر بشئ؟» فتتمتم «بالسلامة يابك» ولكن حتى وأنا صغير جدا كنت أعرف أنه يخونها باستمرار.. كنت فى الخامسة من عمرى عندما رأيته أول مرة فى الديوان فوق إحدى النساء.. ملأنى الغضب وعدت جريا إلى البيت... شعرت حتى وأنا فى هذه السن أنني يمكن أن أقتلها لو حكيت لها ما رأيته.. كانت هشة كفراشة... ما الذى فعله أبى بالضبط حتى حطمها بهذا الشكل؟.. ويؤكد إبراهيم أن ما كان يشفيه هو الظلم لا العقد الوهمية التى يتحدث عنها فرويد. ما أشقاه مع أمه هو نفس الظلم الذى عذبه حين كان يرى أباه ورجاله يسرقون الفلاحين بعد ذلك.

وكسان تعليق الراوى على كسلام إبراهيم هو هذه الكلمات: «أفكر فى ذلك الطفل الذى يطاردا حتى آخر العمر. ألا توجد طريقة للتخلص منه؟» (ص ٨٣). قالها الراوى من أعماق أعماقه. إنه الآن فى العقد السادس من عمره ويعانى من ضغط الدم ويعلم علم اليقين أنه لن يهرب من عينى ذلك الطفل الذى يطارده منذ الصباح (ص ٦٤). وهكذا، سواء عند بريجيت أو عند إبراهيم أو عند الراوى،

مكان؛ كل ما يفعله الآن هو أن يشرب حتى يسكر. ثم انفض عنه حتى أصدقائه الأفريقيون واتهمه البعض بأنه خائنهم وكتب إلى ماسياس، وعزوا فشل هذا إلى «هذه المرأة الأوروبية» (ص ١١٤). وأخيرا، وبعد أن تكرر رسوبه فى الجامعة عاد إلى أفريقيا بعد أن طلق بريجيت. وهكذا باء هذا الزواج الآخر بالفشل والسبب هو كما تقول: «العالم أنهى ما بين ألبرت وبينى» (ص ١١٦).

لاشك أن سبب فشل هذا الزواج أقل تعقيدا من سبب فشل زواج الراوى أو علاقة إبراهيم بشادية؛ إذ يرجع فى معظمه إلى اعتبارات خارجية وقفت عقبة كأداء فى سبيل سعادة الزوجين؛ ألا وهى عنصرية المجتمع الأوروبى الأبيض الذى لا يقبل الأفريقى الأسود. ومع ذلك، فهذا التصادم بين الغرب والشرق، أو الأحرى أن نقول بين الشمال والجنوب أو بين الأوروبى الأبيض وغير الأوروبى الأسود والملون - والذى هو أقرب ما فى الرواية من تيمات إلى ما يتحدث عنه محمود حنفى كساب فى تحليله الذى أشرنا إليه آنفا - لا يخلو من اعتبارات سيكولوجية فردية؛ فليست بريجيت وحيدة أبويها مجرد امرأة أوروبية عادية أو مجرد نموذج، ولكنها لها فرديتها وطفولتها الخاصة بها، بآلامها وأزماتها. ولا ريب أن علاقتها بأبيها وسلوك أمها كان لهما أثرهما فى تحديد مسار حياتها فى المستقبل. أما فيما يتعلق بعلاقتها بالراوى التى سنناقشها فيما بعد، فهناك مواطن شبه بينها وبين أن ماري فى قصة «الأمس حلمت بك»، أن ماري الفتاة الصغيرة الجميلة ذات الطابع الحزين ابنة القس الوحيدة، التى لا ترى أية غربة أو غضاظة فى اتصالها بالأجنبى الملون فى مجتمع يوء بالعنصرية، ويعتبرها الراوى مجرد طفلة مثلما كان راوى (الحب فى المنفى) يذكر نفسه بأن بريجيت عمرها نصف عمره، ولا ننسى أن ماري كان مآلها الانتحار.

وكما أن طفولة بريجيت لها دورها فى مسار حياتها فيما بعد، كذلك نرى أن إبراهيم هو أيضا قد تركت طفولته فى حياته أثرا عميقا بالغا لم يستطع أن يتحرر منه طيلة حياته. يقول إبراهيم للراوى أنه نشأ فى بيت كبير جميل له حديقة بدية، وأبوه مالك الأرض فى القرية كان يملأ البيت بالكاتب التى يقتنيها ويجلدتها ويطلع عليها اسمه بالخط

متطرف في تعصبه للدين، وأصبحت نخشاه. وهكذا، نجد في حالتها مثالا آخر للزواج الفاشل وإن كان وضعهما يناقض وضع الراوى وبريجيت؛ فإيلين هي التي تكبر يوسف في العمر وليس الحب متبادلا بينهما. كذلك بمجيء يوسف تكتسب الرواية بعدا آخر يقربها من الروايات البوليسية، وذلك عن طريق المؤامرة التي يدبرها الأمير حامد ومحاولة استغلال الصحافة الليبرالية أو اليسارية لتنفيذ خطته في الوصول إلى الحكم في بلده بالخليج. والأمير، فيما يبدو، رجل لامبدي له؛ فهو أكبر تاجر للخيول العربية في أوروبا، وهو شريك لليهودى دافيدان الذى تبرع بمبلغ طائل لجيش إسرائيل؛ فهو - إذن - لا يتورع عن خيانة العرب. ولعل وصف الرواى لشخصية الأمير بدعائه وقسوته وأسلوب معيشته، يبدخه وراثته الخيالى يتسم بقدر من المبالغة، مما يجعل شخصية هذا الأمير أقل شخصيات هذه الرواية إقناعا.

نعود الآن إلى الراوى، ذلك الصحفى المشقف الذى يهوى الشعر ويحفظ الكثير منه باللغة العربية وغيرها، وقرأ الكثير من الآداب الأجنبية، وفى كلامه ترد أصدا كثيرة من الأدب الأوروبى لاسيما من شكسبير ومن مأساة هاملت بالذات. هو رجل حى الضمير تهمة مشاكل العالم وما فيها من ظلم كما تهمة مشاكل أسرته. هو مطلق ولكنه على اتصال مستمر بالتليفون بأسرته بابنه خالد وابنته هنادى ويهتم بتعليمهما. كان يتطلع إلى زيارة خالد له وهو فى طريقه للاشتراك فى مسابقة بطولة الشطرنج. ولكن خالد يفاجئه بأنه عدل عن السفر لأنه قرأ فتوى تقول إن الشطرنج حرام فيصدم الراوى بالتحول الذى طرأ على شخصية ابنه وعلى اعتناقه التفكير الأصولى الإسلامى الذى يعنى «النفى الكامل للحياة» (ص ٨٨) والعودة إلى «الكهف المعتم». وتشكو هنادى لأبيها لأن خالد يفرض عليها آراءه ويحاول تعبيد سلوكها بأن يمنعها من الذهاب إلى النادى. كذلك يلاحظ الراوى أن منار بمضى الوقت قد تحجبت وأخذت مقالاتها فى الصحيفة تكتسب صبغة دينية وتحل محل مقالاتها القديمة فى الدفاع عن حقوق المرأة ومساواتها بالرجل، فانزعج واغتم لهذه التطورات فى أسرته وفى المجتمع المصرى بعامه.

تبين لنا هذه الرواية كيف أن الإنسان أسير الماضى ولا يستطيع فككا من قبضة طفولته. وهذا مظهر آخر للمساوية الرؤىة فى (الحب فى النفى).

طلب إبراهيم من الراوى أن يقدمه لمن يعرفهم من الزملاء الصحفيين فى البلد، وكان برنار أحد الصحفيين القلة الذين يعرفهم الراوى ويحترمهم لصدقه ومثاليته، وكان يختلف عن بقية الصحفيين؛ فهو بعيد جدا عن أناقتهم وتكلفهم. هو أرمل يتبنى طفلا فيتناميا من لاجئى القوارب يرباه بمفرده بعد وفاة زوجته، تقابلوا فى المقهى المقابل للدار التى يعمل فيها برنار. عرض إبراهيم على برنار حالات محددة بالأسماء والشهادات من مصادر محايدة لضحايا التعذيب بالكهرباء وغيرها على أيدى الإسرائيليين، فأخبره برنار أنه شخصا بصدقه، ولكنه لن يجد صحفيا مستعدا لنشر هذا الكلام، وذلك مخافة أن تتهم الصحيفة بأنها تعادى السامية بالدفاع عن الإبراهيين، فخاب أمل إبراهيم وإن كان برنار وعده بأنه سيحاول مساعدته بتقديمه إلى الصحيفة الشيوعية التى لا يكاد يقرؤها أحد فى هذا البلد. وأراد برنار أن يعرفهما على مصرى «زميل فى المهنة» يعمل الآن فى مطبخ هذا المقهى، هو يوسف زوج صاحبة المقهى إيلين. كان يوسف أشقر لا تختلف ملامحه كثيرا عن الأوروبيين، وكان يصغر إيلين بما لا يقل عن عشرين عاما. كان طالبا فى السنة الثالثة فى كلية الإعلام بالقاهرة، وكان محكوما عليه بالسجن ستة أشهر لاشترائه فى مظاهرة هتفت ضد السادات واشتبكت مع حرس الجامعة. تمكن يوسف من الهرب إلى ليبيا ومنها جاء إلى هذا البلد. أخبرهما أنه يريد أن يصدر صحيفة عربية يمولها مليونير عربى من بلد فى الخليج. كان أميرا تقدما وكان يعجب بكتابات الراوى ويريد أن يعينه هو ويوسف فى إصدار هذه الصحيفة. وبظهور يوسف على المسرح تزداد الأمور تعقيدا. كان يوسف بدوره غير سعيد على الإطلاق بهذا الزواج الذى اضطر إليه اضطرارا لكى يضمن بقاءه فى هذا البلد، وهو ينتظر بفارغ الصبر أقرب فرصة للتخلص من هذا الزواج. وعلى عكس ذلك، كانت إيلين مغرمة بيوسف ولم ترد أن يهجرها إلا حينما تغير فيما بعد تحت تأثير الأمير حامد وتحول إلى مجرد عميل له، أصولى

مقابلة له معها في المقهى - والتي يصفها المؤلف بأنها «مزيج من أقوال منشورة وحوار شخصي أجراه المؤلف معها» - لا يد منها لكى تفسر مدى تأثير الراوى بها، لاسيما وهو يعاني من ضغط الدم مما يسبب له أزمة قلبية كادت تودى بحياته لولا أن أنقذه برنار ونقله في سيارته على الفور إلى المستشفى، كان قد طلبه في التليفون ولم يفهم شيئا مما قاله ولكنه سمع صرخة وصوت ارتطام السماعة بالأرض فأدرك ما حدث.

وكان يزوره في المستشفى برنار ويوسف الذى كان يبلغه تحيات الأمير وسؤاله عنه، وتأتيه بريجيت كل يوم في فسحة غذائها المعتادة. وبعد خروجه من المستشفى كانت تلتقى به في المقهى كما كانت تفعل من قبل. وذات يوم قالت إنها تخشى أن تكون قد أحبته ولذلك فينبغى ألا يلتقيا بعد ذلك لأنها ليست على استعداد لأن تعرض نفسها للمزيد من الألم. ولكنها في مساء ذلك اليوم اتصلت به بالتليفون لتخبره أنها تريد أن تراه. وهكذا نما الحب بينهما وترعرع. ويسأل الراوى نفسه:

ومن أنا لأستحق كل هذا الحب أليس عارا أن أفرح كل هذا الفرح، في هذا العمر، وفي تلك الأيام، ووسط تلك الحرب. (ص ١٤٢)

ويصف حبه ومشاعره وأحاسيسه بلغة شاعرية عذبة فيناجيه بهذه العبارات:

أنا أحبك، وأنت معي، في الليل الحنون، في الحديقة الحانية، ولا تعودين صغيرة ولا أعود كهلا، ولكننا مجلوان معا في ذلك القصر الفضى، في عمر واحد، دون عمر، في قلب الحب الطفل، في الزمن الوحيد الأبدى... أتمنى لو أخلق فوق هذا العالم الجدارى الأصم الكثيف وأنت معي إلى دنيا أخرى ناعمة وشفافة لا يحدها الطوب ولا المواعيد ولا الصحف والحروب ولا الجوع ولا الموت ولا هموم الأمس ولا مفاجآت الغد - دنيا نصنعها معا، لا عمر لها حتى ولو كانت قصيرة العمر. هنا والآن. دنيا تصح كل الماضى وتمحوه، دنيا تصلح كل

حان مرعد عودة إبراهيم إلى لبنان فذهب الراوى معه إلى المطار، وحين عاد إلى المقهى الذى يرتاده وجد بريجيت فيه كأنما تنظره، فجلسا معا واعتادا أن يلتقيا في المقهى ظهر كل يوم أثناء فسحة غذائها. حكى لها عن زواجه بالبساطة التى حكى بها هي قصتها. كان في البداية يوهم نفسه بأنهما رغم فارق السن جمعتهما الغربة، وبأنه في وحدته يتخذها بديلا عن أولاده، وبأنهما يشتركان في حبهما للشعر «في وقت لم يعد فيه للشعر مكان» (ص ١١٦). حدثها عن نفسه وعن طفولته. ثم كان غزو إسرائيل للبنان.

عاش الراوى «تلك الأيام من الحمى» يقرأ بنهم الصحف بكل اللغات ويشاهد كل النشرات في التليفزيون، ويكتب كل يوم رسالة مطولة إلى صحيفته بالقاهرة عن ردود الفعل في أوروبا على تلك المجزرة فلا تنشر الصحيفة إلا ملخصا مقتضبا. كان ينتظر أن شيئا سيحدث في دول العالم العربى. ولكن لاشئ يغير هذا الهوان. يصف الراوى تفاصيل هذه المجزرة وصفا دقيقا مثيرا:

شارع بأكمله يحترق وتفقد كل عمائره واجهاتها بعد ضربه بالقنابل الفراغية وتبدو في الصور بقايا الحياة في الغرف العارية - مناضد مقلوبة ولعب أطفال ملوثة بالدم وصور فوتوغرافية وتماثيل صغيرة للعدراء مهشمة على الأرض وسط حرائق وجثث ملقاة على ظهرها وأخرى مكورة على جنبها، وامرأة عجوز مشلولة في ملجأ تجلس على مقعد وتحاول أن تدفعه للأمام أو للخلف وسط عنبر فقد جذرائه ولكن الأحجار المتناثرة في الأرض تمنعها من الحركة في أى اتجاه فتترفع الشال الأبيض عن رأسها وتبكي... تطاردني صورة تلك المرأة في الليل وأنا أصارع النوم وصورة رجل يجرى مذعورا في الشارع وسط دوى المدافع وهو يحمل ذراعا آدمية مبتورة يلفها في صحيفة تقطر دما. لماذا يحمل هذه الذراع؟ (ص ١١٩ - ١٢٠)

هذه التفاصيل لا بد منها لأنها بالإضافة إلى شهادة المرخصة النرويجية عما حدث في عين الحلوة، التى نظم برنار

أمامى مهزومة تبحث عن طفل مستحيل فى
عالم مستحيل! (ص ١٧٧)

كيف نفسر هذا الحب؟ لاشك أن ما ساعد على
ولادته كونهما كلاهما غريبين جريحين انتهى زواجهما
بالفشل والعذاب، وكانا بطبيعة الحال بحاجة إلى العزاء
والسلوى. لسنأ هنا بصدد مشكلة علاقة جنسية بين شرقى
وأوروبية الشئ الذى نجده فى الروايات العربية التى تدور حول
تصادم الشرق بالغرب، وإنما نحن بصدد علاقة إنسانية
سيكولوجية ليس للعنصرية فيها دور يعنى به الطرفان. لقد
كانت بريجيت شديدة التعلق بأبيها، وكانت تراه رجلا
مهزوما، وربما كان هذا سببا آخر فى تعلقها بالراوى الأب
البديل، المهزوم هو الآخر.

ولم تدم سعادتهما طويلا. كانت بريجيت تعمل
مرشدة سياحية؛ لأنها كانت تجيد عدة لغات، وقد أوشك
الموسم السياحى على الانتهاء، فحدثها مدير شركة السياحة
عن شخص يريد أن تعطيه دروسا فى اللغة الفرنسية. وتبين أن
هذا الشخص هو الأمير حامد. ولما قابلته فى قصره الفاخر
وجدت أنه لم يكن فى الواقع بحاجة إلى دروس فى اللغة
الفرنسية لأنه كان يجيدها، وكان هدفه أن يستغل بريجيت
للمضغط على الراوى لكى يقبل العمل فى مشروع صحيفته
لأنه بوسائله الخاصة كان يعرف العلاقة بينهما. ثم حين علم
الأمير أن الراوى قد عرف سره وأنه لن يتعاون معه ولا يمكن
رشوته، قرر أن يتخلص منه ومن بريجيت. وأمكنه تدبير ذلك
بسهولة، فأخبرها مدير الشركة أنها لن تستطيع البقاء فى
الشركة لأن البوليس سأل عن تصريح العمل الخاص بها،
وهى لا تملك هذا التصريح، ونصحها بأن لا تبحث عن
عمل آخر فى المدينة للسبب نفسه. أما الراوى فقد جاءه
خطاب من رئيس إدارة الصحيفة فى القاهرة يخبره بأنه تقرر
إلغاء وظيفة المراسل الصحفى فى مدينة (ن) لأجل تخفيض
التفقات على أن يتم تنفيذ هذا القرار خلال شهر من تاريخه.
ولما علمت بريجيت فحوى هذا الخطاب صرخت: «هذا عالم
ماسياس وسمو الأمير! لا فائدة!» (ص ٢٣٧). وفعلا، لم
تكن هناك فائدة. كان الراوى يشعر بأنه إن اقترح عليها أن

الحاضر ولا تبقى شيئا غير الفرح... لا شئ
غير الفرح. (ص ١٤٤)

ويقول:

فجأة فى تلك الأيام أشرق فى ذهنى أنى حاولت
كل شئ. أن أكون ابنا طيبا وزوجا جيدا وأبا بارا
وإنسانا له مبادئ وصحفيا له ضمير وعجوزا وقورا
يدير لمستقبل أبنائه بعد أن يموت... أشرق فى
ذهنى أننى حاولت كل شئ غير الفرح... غير
أن أكون سعيدا داخل جلدى... فأية نعمة أن
أعرف فى حياتى، ولو تكن هى مرة قبل النهاية
ذلك الفرح المقدس الذى لا يبنى غير ذاته. (ص
١٤٥ - ١٤٦)

وهى تقول له:

ألم تنفق على ألا يهزمنا العالم مرة أخرى؟ ألم
تنفق حالا على ألا يكون فى الدنيا سوى أنت
وأنا.

وهو يقول لنفسه: «نعم يجب ألا تهزمنا الدنيا مرة
أخرى» (ص ١٦١ - ١٦٢).

وفكرت بريجيت فى أن ينحبا طفلا فاعترض قائلا:
«طفل؟ فى مثل سننى يا بريجيت» فكان جوابها:

وما يهم؟ لا يكون الوقت متأخرا أبدا لكى تقدم
هديتك للحياة. طفل هو أنت وهو أنا نعيش فيه
معا ونعيش معه. بعيدا... فى جزيرة أو فوق جبل.
نعلمه أن يحب الأشجار والزهور والشعر، ونعلمه
أيضا كيف يتخذ من الأشجار أصدقاء له. (ص
١٧٦)

ولكن هذا الحلم الرومانطيقى الصرف سرعان ما مضى
وأعقبه «صمت ووجوم. توهج شئ لحظة واحدة ثم انطفأ»
وأخذ يتساءل:

كيف أحميها؟ لو أعرف كيف أحمى هذه التى
منحتنى كل ذلك الحب، والتى تجلس الآن

يعيشا فى مدينة أخرى ويحاولا العمل بعيدا ستقول له: «سئمت الهرب و (هم) فى كل مكان». وإن عرض عليها الزواج ستقول له: «أشباحنا كثيرة وستطاردنا أينما نكون. نحن أقصى ما نستطيعه هو ما صنعناه بالفعل: إننسا اختلسنا من الزمن لحظائنا تلك» (ص ٢٣٩).

قررت بريجيت أن تعود إلى النمسا لتبقى فترة مع أبيها قبل أن ترى مايمكن أن تفعله. أخذها فى سيارته إلى المطار. وأرادت أن تضع حدا لعذابها وتهرب من «هذه الدنيا الكلبة» فحاولت أن تنتحر معه وأخذت تدفع السيارة إلى طرف الطريق وهى تردد كلمات هاملت فى مناجاته الشهيرة عن الانتحار، ولكن الراوى جذب فرامل السيارة قبل أن تنزلق من حافة الطريق وحال دون انتحارها. وبعد أن ودعها فى المطار أحس بأن له حسابا أخيرا يجب أن يصفيه فى هذه المدينة، فصعد بالسيارة فى الطريق الجبلية المؤدية إلى قصر الأمير حامد. أوقف السيارة وأخذ يصعد على الجبل ماشيا على قدميه باحثا عن القصر وهو يلهث من فرط التعب. ذهب إلى بوابة القصر ولكن الأمير رفض مقابلته فعاد أدراجه وجلس ليسترىح على شاطئ النهر؛ فإذا بشبح متدثر بمعطف يجلس إلى جواره ويعرض عليه مخدرات ويبدو من صوته المرتجف أنه يدرو وكان قد اختفى بعد المؤتمر الصحفى بقليل. فلما ناداه الراوى قام وجرى. وأخذ الراوى يتمدد على المقعد وينزلق دون مقاومة، وجاءه شرطى يسأله عما إذا كان بخير فلم يستطع أن يعيره جوابا بل أحس أنه ينزلق فى بحر هادئ تخمله على ظهره موجة ناعمة وصوت ناي عذب:

وكانت الموجة تخملنى بعيدا تترجرج فى بطنى وتهدهدنى والنائى يصحبنى بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة. (ص ٢٤٨)

وواضح أنها الأزمة القلبية التى ستقضى عليه. وهكذا كما بدأت الرواية بيدرو انتهت أيضا بيدرو وبذلك اكتسبت بنيتها شكلا دائريا.

بعد هذا العرض المقتضب والتحليل السريع لأحداث الرواية يجدر بنا أن نتساءل: هل هذه رواية عن علاقة الشرق بالغرب؟ أم هذه رواية رحبة الأفق ذات دلالات إنسانية عميقة تعبر عن رؤية مأساوية للحياة؟ إن رواية (الحب فى المنفى) فى نظرننا تمثل تحولا خطيرا فى اتجاه التيار الروائى الذى يعالج موضوع الشرق والغرب. لقد اختفت العلاقة المتأزمة بين الشخصيات المصرية ونظيراتها الأوروبية؛ فالراوى وزميله الصحفى إبراهيم المحلاوى يقفان على قدم المساواة مع الدكتور مولر وبرنار (وبريجيت طبعاً). إنهم يتعاملون مع الند مع بعضهم وبعض. ولم تعد هناك حاجة للرجل الشرقى أن يعرض شعوره بالنقص إزاء الرجل الأوروبى الذى استعمره بأن يغزو جنسيا فى خياله المرأة الأوروبية على نحو ما بين جورج طرابيشى فى دراسة (شرق وغرب: رجولة وأنوثة) ١٩٧٧. كذلك، لم تعد مشكلة البحث عن الهوية أو الذات الجماعية عن طريق علاقتها بالآخر هى التى تشغل بال الروائى؛ فالراوى على يقين من هويته الحضارية لأنه ليس شابا فى طريق التكوين يطلب العلم وغيره فى أوروبا وإنما هو رجل صحفى ناضج فى سن الخمسين. هو غريب عن مصر تماما مثلما بريجيت غريبة عن النمسا. ليست هذه الغربة عن الوطن هى موضوع الرواية، وإنما هى الغربة الباطنة التى تدفع الراوى إلى التأمل والاستبطان ومحاولة الوصول إلى السلام والسكينة فى ذاته الممزقة. ووظيفة الغربة أو المنفى هنا هى أنها تعين الراوى، بواسطة عزله عن مجتمعه العادى وحياته اليومية على أن يتأمل حياته ومجتمعه عن بعد وبقدر من الهدوء النسبى. ومن هنا جاء صفاء الرؤية. إنها - كما قلنا - رؤية مأساوية، فالناس فى هذه الرواية على مختلف أجناسهم شرقيين كانوا أو غربيين، يدمرون بأيديهم أو يدمر بعضهم بعضا؛ فالزواج يفشل ولا يعرف المرء لماذا يفشل، والحب يفتر أو لا يتبادل، والأفراد جميعا مثل بريجيت وإبراهيم والراوى أسرى طفرائهم لا يستطيعون أن يتحرروا منها أو يهربوا من ماضيهم. وحين تتحقق السعادة، فإنها تكون أشبه بالأحلام

ومجمل القول أن أقصى ما يستطيعه المرء فى هذا العالم
الردئ هو أن يختلس لحظات من الزمن قبل أن يهزمه الزمن.
إنها بحق رؤية مظلمة ولا يخفف من ظلامها إلا لغتها العذبة
السلسة التى على بساطتها تصف ما تراه بدقة فائقة
وبحساسية مرهفة وشاعرية نادرة.

ولا تدوم طويلاً؛ إذ يقف لها العالم بالمرصاد ويقضى عليها
المجتمع بالإيديولوجيا والتعصب والجشع والخيانة، وفى مجال
السياسة الأوسع يتفنن الطغاة فى أدوات التعذيب، والمجازر
البشرية تحدث بينما يقف العالم أمامها مكتوف اليدين،
والصحافة ذات الضمير تكتم أفواهها المؤسسات المغرضة.



بدائل الحداثة فى (لا أحد ينام فى الإسكندرية)

مارى تريز عبدالمسيح*

تزامن ظهورها وصعود الحركات الوطنية الساعية إلى التحديث^(١)، وتأكيد الهوية فى آن. فتطلب التحديث الانفتاح على النظم المعرفية الغربية؛ أى المعرفة التى استقدمها المستعمر. بينما أشعل الحماس القومى الرغبة فى الاقتداء بالجزور التى اختلفت الآراء حول تحديد مرجعيتها، مع تغاير الخلفيات الثقافية للمنظرين لها^(٢). كما ارتبط التحديث بالنظم المعرفية الوافدة وتفسيراتها المادية للظواهر الطبيعية، مما عمل على تهميش النظم المعرفية المحلية التى لا تعتمد طروحاتها على المنهج المادى بشكل مطلق. أفضى ذلك إلى ظهور ازدواجية فكرية لشمسك البعض بمنهج الحداثة الذى ناهضته التيارات الأصولية، وسعت إلى تقويضه بطرح ما يمكن وصفه بحداثة معكوسة^(٣) عكست المعايير المترتبة التى أسستها الحداثة لتفضل القديم على الجديد، والإلهام على العلم. كما ترتب على ذلك الانشقاق الثقافى لظهور ازدواجية فى تعريف مفهوم الأمة؛ استند البعض إلى مرجعية

تستمد الرواية المصرية المعاصرة خصوصيتها من حاضره يتلازم فيه القديم والحديث وتتنازع ثقافات متعددة على ساحته. فالحاضر لا يستمد خصوصيته من واقع يتبع مسلسلًا زمنيًا يرجع إلى نقطة بدء. فالفصل بين الأزمنة القديمة والحديثة فكرة تعايش معها نقاد الثقافة العربية دهورا، حينما أوجدوا تلازما بين تأكيد الأصول وتقديس التراث الذى تختم على الحاضر الاقتداء به. ونحن فى منطف القرن، تبين القائمون على الثقافة تجاور الأزمنة فى الواقع العربى الراهن؛ ومن ثم فمن أبرز خصوصيات الرواية المصرية المعاصرة إفراز منتج ثقافى يتلازم فيه القديم والحديث، بل تتنازع فيه ثقافات عدة، ومفاهيم متباينة.

ويعمد التناقض بين القديم والحديث من أبرز الإشكالات التى واجهت الرواية المصرية منذ ظهورها. فقد

* نسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

ماضوية، بينما تطلع البعض الآخر إلى تحقيق رؤية مستقبلية أوسطها المناهج المعرفية الغربية.

وأحد أسباب الازدواجية التي أصابت الفكر المصرى، فيما يخص التحديث أو التأصيل^(٤) كان يرجع إلى تهجين مفهوم الأمة^(٥) بالمفاهيم الوافدة. فقد تشكل مفهوم الأمة فى الوعي المصرى على غرار النموذج الغربى الذائع فى القرن التاسع عشر^(٥)، وما استتبعه من مزاعم انفصالية ومتعالية^(٦) تولدت عنها الحركات الفاشية والإمبريالية. ومن ثم، تأسست فكرة الأمة على منظور أحادى يعمل على تسييد ما يتفق وأطروحته، وتهميش كل ما يخرج عن إطاره. فقد تبنت العناصر القومية المسرودات الإمبريالية التى تزعم الإقصاء من أجل الارتقاء، وترى فى المغايرة عنصر الشقاق الذى قد يخل بوحدة الأمة. وقد اتسمت الرواية المصرية، آنذاك، بالمركزية، مثلها مثل الخطاب السائد. فقد استخدمت تقنية تمثّل الواقعية لفرض رؤية أحادية. فالروائى، مثله مثل المثقف آنذاك، سواء تمثّل الحداثة أو معكوسها، زعم تفوقه المعرفى ليتخذ موضعاً يتوازى والسلطة. وسواء امتلك المعرفة الغربية، أو التراث بنصوصه المقدسة، فهو فى كلتا الحالتين يمتلك أحد أوجه الثقافة الراقية التى تتعالى على ما دونها من ثقافات عامية أو غير رسمية. ونشأ عن ذلك ابتعاد النظام المعرفى للمثقف عن العامة^(٧)، وخلق معايير ثقافية مترتبة.

وبعد حرب الأيام الستة، ظهر موقف مضاد للقومية المتسلطة التى مارست الهيمنة على شعوبها، لتمارس سياسة إمبريالية معكوسة على المستوى المحلى، استتبعها موقف مضاد للمثقف الحداثى من قبل العامة. وظهرت على الساحة عناصر منتجة جديدة لا تنتمى إلى طبقة المثقفين التى كانت قد اكتسبت امتيازات ذوى النفوذ. وعملت تلك القوى الجديدة على نقض صورة المثقف العالم والمعلم، مثلما نقضت مظاهر السلطة كافة، لتشكّل موقفاً مضاداً للخطاب القومى المتعالى. أيقنت تلك الجماعة استحالة السرد بصوت أحادى، فتلاشت المركزية الروائية المحاكية للرواية الواقعية التى راجت فى القرن التاسع عشر فى الغرب، والمربطة بالمفاهيم الرومانسية الساعية إلى إعلاء الذات وتمجيد العبقرية. وكان لنكوص فكرة العبقرية ما يشكك فى الأخذ بالقيم الجمالية

المطلقة، مما أفضى بدوره إلى إذابة الفروق بين جماليات الفن والحياة. وعليه، تحرر الفن من أقانيمه المثالية ليتداول بلغة الحياة، بعفويتها وتنافر مقوماتها، دون التظاهر بالتسامى والتذرع بالسمو. أدى ذلك إلى نقض مركزية الصوت الواحد، أى صوت المؤلف. ففى زمن يصعب فيه تعريف الذات الفردية بوصفها كيانا مستقلاً، غدت الأصوات المتعددة فى الرواية تتداخل فى خطاب حوارى يتناص فيه السرد والتاريخ، ولا مكان فيها للصوت الواحد دون الحوار مع الآخر.

وعلى عكس الاتجاهات الروائية الوافدة فى طى مزاعم الحداثة، وخروجاً عن الأصولية المتمسكة بالقومية المتطرفة، برز المنتج الثقافى فى الآونة الأخيرة متعدد الأصوات. وغدا المحور يدور حول الجماعة لا الفرد. والتفاصيل اليومية فى تنافرها لا تعكس تعددية مطلقة، قدر ما تبرر كيفية التفاعل فيما بينها، وذيوها واستقبالها، وفاعليتها فى الواقع السياسى. فقد وعى إبراهيم عبدالمجيد^(٨) الكاتب المصرى كيفية تناص السرد، بفقته، التاريخى والتخيلى فى النطاق المحلى والعالمى. وتناول وقائع الحرب العالمية الثانية وتأثيرها على مجرى الحياة فى مرويته (لا أحد ينم فى الإسكندرية)^(٩)، يبين لنا كيفية تفهم الذات وعلاقتها بالآخر دون التعميط، ودون احتسابها نتاجاً للحظة تاريخية محددة. وعليه، فالعمل يشارك فى حوار العولمة الدائر فى عالم اليوم، ويطرح الإمكانيات التى تخول للثقافة المصرية موضعها بين مجموع المجتمعات الساعية للتكامل^(١٠). ويأتى مشروعى فى إطار التعريف بخصوصية الرواية المصرية، محاولة للبحث عن كيفية مجاوزة الخطاب الروائى ازدواجية القديم والحديث باستخدام الخيال الحوارى. فالحوارية السردية تجسد مواجهات الجماعة وتفاعلاتها عبر الأزمنة والأمكنة. كما تتجاوز الحوارية السردية خطاب التحديث وثانياته التى فصلت بين الحداثة والتأصيل، العلم والإلهام. كما سأسعى فى بحثى هذا إلى الكشف عن الاستراتيجية المستخدمة لإقامة فضاء تجتمع فيه ثقافات مختلفة وهى بصدد التمثيل. والحوارية القائمة بين الخطابات المتعددة تزيل التخوم بين المؤلف والقارئ، وبين التاريخ والتخييل. كما

غدت السردية التاريخية أداة لمساءلة الواقع التاريخي بمساءلة الذات الفاعلة فى صيرورتها. والأصوات فى جمعيتها إنما تجسد الذات الواحدة المتناصبة مع الآخر. فالآخر وليد لموقف تاريخي وليس كياناً ذا أخروية مطلقة، فهو وليد أزمنة الانتقال. وإذا كانت قد تعددت المصادر النقدية التى استعنت بها، أعتقد أننى أفدت كثيراً من كتابات ميخائيل باختين،^(١١) ولندا هاتشيون^(١٢).

وإن كانت أحداث (الإسكندرية) تدور فى حقبة تاريخية ولت، فهى تنحو إلى التأريخ إلى جانب أدائها التخيلي. فالتأريخ والتخييل يتوازيان فى إعادة إنتاج الماضى كما تتضمنه النصوص التاريخية والأدبية المتناصبة. وفى إعادة الإنتاج معارضة لتلك النصوص دون محاكاة الإنتاج السابق، فهى معارضة تبرز الاختلاف فى التماثل. فالمعارضة تهيم إطاراً نظيرياً يشتمل على العناصر الشكلية والتأويلية فى آن^(١٣)، وإن كان ذلك هو المنطلق الأساسى لنظرية هاتشيون النقدية، فسوف أستخدمها بشكل خاص فى سياقى النقدى. فالهدف من بحثى هو قراءة التناص بين التاريخ والتخييل، الماضى والحاضر، للتوصل إلى كيفية المشاركة «بين الذاتية» فى التاريخ. فقد يحدو بنا ذلك إلى تكوين علاقات أكثر إنتاجية بين مجموع الجماعات الساعية إلى التكامل.

والاحتكاك بالآخر فى (الإسكندرية) ينشأ عن صدمة التحديث، حيث تتورط مدينة الإسكندرية، بفعل موقعها المتوسطى، فى الحرب العالمية الثانية. وتمتد السياسة الحربية لتؤثر فى واقع الحياة المحلية فى مصر، مما كان له آثار مدمرة على الكثيرين. فتغدو الحرب، وأزوارها، نصاً يعارض عملية التحديث المتعسفة التى أقحمت على البلاد. فتمتد آثار الحرب لتصيب المركز والهامش على المستويين المحلى والعالمى.

فإذا كانت الحرب العالمية تدور بين هتلر وروميل، فهناك على المستوى المحلى ثأر ممتد بين الأجيال، مثلما الحال فى الحرب المشتعلة بين الطوالة والخلالية، وهما عائلتان فى إحدى القرى المصرية بينهما قضية ثأر. بل إن الحرب لها أثر مباشر على السياسة الداخلية لمصر. فقد استغلته السلطات

الحاكمة للتوسع فى الهيمنة، كما اتخذتها ذريعة لإطلاق الأحكام العرفية دون مبرر. وقد أساء بعض العمد فى استغلال تلك السلطة المطلقة ضد المعارضين، مثلما حدث فى حالتى البهى وأخيه مجد الدين، وهما من عائلة الخلالية. وبهاجر الاثنان من بلديهما إلى الإسكندرية، التى تغدو مرفأ يأوى النازحين القادمين من شتى المواقع الجغرافية. وترتب على ذلك النزوح التقاء ذوى الثقافات المتباينة، والأديان المغايرة، بل احتكاك النظم المعرفية للثقافات المختلفة. وتعد الصداقة الوطيدة بين الأسر المسلمة والمسيحية دلالة على ذلك.. وأحياناً ما يكون لالتقاء الثقافات، على هذا النحو، آثاره السلبية. فالمعارف الوافدة مع الحداثة قد تضىء للأجيال الصاعدة آفاقاً جديدة، يصعب على البالغين تقبلها؛ الأمر الذى يترتب عليه إيجاد هوة بين الأجيال. فبينما يتطلع الشباب لحرية الاختيار، يتمسك الكبار بالتقاليد الموروثة. فالتقاليد تظل على ما هى عليه، بينما تتقدم عملية التحديث فى مجالات التسليح، والإعلام والاتصالات. وينشأ عن تلك الازدواجية حالة من التردد بين المفاهيم المتصادمة، مما يكون له الأثر فى خطاب الأمة، ويستدعى ذلك الخلط، نزوحاً آخر، يعتمد عن المدينة المحملة بركام تاريخي. والنزوح الثانى يكون إلى مواقع ما قبل الصناعة، التى لا يحدّها العمران؛ أى للمناطق الريفية أو الصحراء. فبمواجهة الفضاء، تتحرر الذات من سياجها، لتتفاعل مع المحيط البيئى. فلقاء الأجيال فى الفضاء فيه استجابة لقانون الطبيعة، وهو طقس تطهري، تستبغه مباركة جماعية. وكذلك اللقاء الجمعى بين العمال المصريين، والجنود التابعين لدول الكومنويلث، المحاربين فى الصحراء، يترتب عليه لقاء مع المطلق، فيتحد الجميع فى الصلاة، وهى طقس يجسد جماعة متعددة الثقافات. وفى مثل هذا الحدث احتفال بتعددية الأصوات التى يحتفى بها صوت (الإسكندرية) الجامع.

والنصوص التاريخية والتخيلية المتناصبة إنما تنبئ عن مواقعها المتبادلة، مما يتجاوز الفواصل المزعومة بين الفن وما دونه. وتذهب هاتشيون إلى أن «المعارضة لا تنتهك الماضى، بل على العكس، فالمعارضة تبجل التاريخ وتسائله فى آن»^(١٤). وسردية (الإسكندرية) تنهل من مصادر الماضى فى

فلم يتجاوز حركة الحداثة - أو معكوسها - فى الثقافة المصرية التفسير الخطى للتاريخ بل دعمته. ففكرة التطور عبر التحديث، أو العودة إلى الأصل انطوت على تناقض، حيث سعت إلى البحث عن الأصول لمتابعة التطور - مثلما سعى الحدائيون - أو محاكاة الأصل - وهو ما يتطلع إليه السلفيون، مما قد يحدو بهم إلى قياس الحاضر وفقاً لتلك الأصول. وفى الحالتين، فالتطلع إلى المستقبل يكون مرهوناً بمنظور أحادى. والبديل لقراءة التاريخ خطأ! هو تتبع المسار المتناقض للتاريخ المعاصر، والوعى بحركته المتجهة إلى الأمام وإلى الخلف فى آن. والتصور الخطى للتاريخ ترتب عليه فصل عنصرى الزمان والمكان، حيث تراءت نقطة البدء خارج الحيز المكاني الذى تولد عنه الحدث. أما الوعى بازدواجية الواقع التاريخى، فهو يربط بين الفرد والعالم الزمكاني. وفى (الإسكندرية)، تتجسد لنا العلاقة بين الفرد والجماعة، وبينهما وبين المحيط الزمكاني عبر سلسلة من الظواهر المادية. والمادى فى الرواية لا يقتصر على الجسد وممارساته، بل ينطوى أيضاً على تجليات الروح فى ماديات الحياة. فهناك مجازاة للفصل الشائع بين الروح والجسد، وفى ذلك تفاد لتناقضات الحداثة والحداثة المعكوسة اللتين تمسكتا بإحدى الظاهرتين دون الأخرى. كما ينبغى عدم إغفال المصادر المعرفية الشعبية التى تتأسس على مفاهيم مهبجورة. لذا، فنعرف مصادرها المعرفية يتطلب إعادة قراءة الماضى، فى محاولة إيجاد علاقة جدلية بين التفكير العقلانى والحدس الصوفى، لتبين كيفية التوصل إلى الخفى عبر عاديات الحياة. فلا ينزل الوحي أو الإلهام من عل، فالتجارب الأثيرية ثمرة لمواقف معيشة^(١٦).

وفى إيجاد علاقة حوارية بين العقل والحدس، تقويم لعلاقة المؤلف بالنص. ففى بدايات القرن، اتخذ المؤلف الحدائى موقفاً اعتلائياً حينما زعم سطوته المطلقة على النص. ولكن، بتعرف العلاقة الحوارية الكامنة بين العقل والحدس، والمعايشة والإلهام، يتغير موضع المؤلف بوصفه سلطة مطلقة. فتغدو السردية بوصفها فعلاً تخيلاً منتجاً مشتركاً بين المؤلف والقارئ. فالتجربة الحياتية لا تقتصر على المشاركة فى أفعال الحياة، بل تمتد لتشمل المشاركة فى التخييل السردى.

تعدديته لتتخذ موقفاً مضاداً من القراءة الخطية للتاريخ التى تنحو إلى تقسيم الأحداث وفقاً لتراتب تمييزى، لا يتمثل فيه المهمشون. وقد سادت تلك القراءة فى المنتج الثقافى الشائع فى بدايات القرن، حيث جاء تمثيل الأقليات والمهمشين تمثيلاً أحادياً عبر صوت المؤلف، كما أغفلهم خطاب الأمة. وهذا يناقض ما ذهب إليه بنديكت أندرسون من أن فى ظهور الرواية من حيث هى جنس أدبى ما ساعد على خلق تصور للجماعات، بوصفها كيانات تولدت عن زمن تقويمى^(١٥). ففى مصر، لم يجد صوت المسودين من فلاحين، وعمال، وصيادين، تمثيلاً مناسباً، بل تم تمثيلهم فى النسق الاجتماعى، لتظل ثقافتهم شفاهية.

ومن ثم، أفضت مفاهيم الحداثة ومزاعم الأمة إلى قطيعة أدبية مع طبقات متعددة من التراث. فالحداثة أسست لخطاب أحادى عمل على تهميش الآداب التى تخرج عن الثقافة التى تבעتها المؤسسات الرسمية. كما أدت مزاعم الحداثة المعكوسة بتياراتها الأصولية إلى طمس الأدب الشفاهى، لاستخدامه اللغة العامية التى جاءت - بالنسبة إلى الأصوليين - فى مرتبة متدنية، لابتعادها عن اللغة الرفيعة المستخدمة فى التراث. ولم يعد هناك اتفاق على مفهوم الأمة، نتيجة لهذه المواقف الثنائية المتأرجحة بين الأضداد. أما سردية (الإسكندرية)، فهى تطرح إعادة قراءة سجلات التاريخ، ويأتى هذا الطرح بوصفه استجابة لدافع يلح على انتشار الثقافة المحلية وغير الرسمية - الثقافة المهمشة - من ضى النسيان. والسردية تحت موضعاً للموروث فى صلب استراتيجية الإبداع السردى، وبذلك تطرح قراءة بديلة لا تقيم الثنائيات، ومن ثم لا ترفض الحداثة بوصفها آخر مغاير، بل وجه من أوجه الإبداع. فالتعاطى مع المهمش بوصفه المنوط بالفعل، يبرز دوره التاريخى المظموس. وعليه، (فالإسكندرية) تعيد صياغة النظم المعرفية التى سادت فى الأزمنة القديمة، مما يبين تعدد المصادر المعرفية التى تغيرت على مسار الأزمنة. وترتب على ذلك إعادة النظر فى مفهوم الهوية التى تغدو كياناً متعدد الخواص يستحيل تفسيره وفقاً لجغرافية محددة أو سجل دى بعد تاريخى أوحد.

ذاتية» تستعيد الروح الجمعية التى سادت فى مجتمع ما قبل الحداثة. وبالعودة إلى هذه المشاركة الجمعية، يطرح إبراهيم عبدالمجيد عناصر للتحديث دون اللجوء إلى حداثة مستعارة. فتختلف تقنياته عن التقنيات المستخدمة فى كتابات الحداثة، أو الحداثة المعكوسة، فنحن بصدد قراءة بديلة تمزج الثنائيات المتباينة، الثنائيات التى ترتب عليها ترسيخ سياسات التمييز والتمفرقة، سواء تبنيتها الحداثة الوافدة أو الحداثة المعكوسة.

فقد دأبت الحداثة الوافدة على إقصاء النظم المعرفية المتوارثة كافة من خطاب التقدم. كما عدت المعارف الصوفية دربا من التفتيش الذى يناهض التنوير^(١٧)، وكان فى التقليل من شأن المعارف التى تبتعد عن المادية، نحد للمعتقدات الشعبية. وترتب على ذلك أن تمسكت الفئات الشعبية بمعتقداتها؛ إذ وجدت فيها شكلا من أشكال المقاومة ضد أنصار الحداثة الوافدة الذين تبنوا النظم المعرفية المادية. كما أفضى ذلك إلى خلق فرقة ثقافية أبعدت الطليعيين عن الثقافة الشفاهية. تلك القطيعة الثقافية نشأت عن الحماس الجارف لإدماج الأمة فى عالم حديث ينقطع انقطاعا تاما عن الماضى. وكان هناك قلق عام حول كيفية التوفيق بين التراث والحداثة، لتجنب مشاكل الهوية التى نجمت عن الازدواجية الثقافية السائدة. وما زال التساؤل حول طبيعة الانتماء قائما فى مجتمع تفككت أواصره بفعل التحديث الوافد وتوابعه. فالإشكال المطروح هو كيفية التعايش مع واقع مفكك، وكيفية الانتماء إلى ثقافة محلية يستحيل معها الانفصال عن المجتمع الأسمى؛ تلك هى التساؤلات التى حاول جيل ما بعد حرب الأيام الستة الإجابة عنها، بطرح رد مضاد يتلاءم والوضع التاريخى للزمان والمكان الذى أفرزه. فهناك حاجة إلى انتخيل مثلما هناك حاجة للتأريخ. فعادة ما تظهر الحاجة إلى الكتابة فى لحظات الأزمة، لإيجاد علاقات بين الماضى والحاضر، محاولة لاستشفاف المستقبل. (الإسكندرية) تطرح بدورها التساؤلات حول الوضع الثقافى فى الحاضر بربطه بماضيه المتعدد. فالسردية منتج ثقافى لا يسعى إلى تمييز حقبة زمنية على مدار التاريخ، أو تفضيل مكان بعينه على الخريطة، نفى ذلك تبين لأحد أشكال المركزية.

وبتلك المشاركة، تتجلى للقارئ خفايا تومئ إليها الوقائع والتفاصيل المتناصّة مع الموروث الشفاهى والمكتوب، حتى يتوصل إلى نوع من الإلهام الدنيوى؛ فدور المؤلف هنا يختلف والمؤلف الحداثى، ليقترّب من المنشد الشعبى فى التراث الشفاهى، الذى يقوم بدور الراوى والمروى عليه فى آن.

نفى (الإسكندرية) يقوم المؤلف أيضا بدور الراسل والمرسل إليه^(١٧)، ويتيح له هذا الدور المتغير انتقل بسهولة بين النصوص المتناصّة للتأريخ والتخييل. فهو لا يمدنا بسجلات تاريخية للأحداث، ولكنه يعيد بناء السجل التاريخى من منظور شعبى. ومن ثم، تأتى رواية الإنجازات التى تسودها الروح التنافسية بالأسلوب المستخدم فى حكايات الأبطال الشعبىين، والشطار. وفى استخدام هذا الأسلوب السردى المأخوذ عن الحكى الشعبى معارضة لأساطير الزعامة السياسية، حيث تتوازى حيل الزعماء وحيل الشطار والعيارين. وعليه، تتراءى الأحداث العظمى من منظور شعبى مقاوم، دأب على المزج بين الجبر والصدفة، مما يكون له الأثر التكبير هنا فى تعرية أوهام الزعامة. ويفضى ذلك الأسلوب السردى إلى منتج يمزج النزعة الواقعية والرومانسية معا.

وقراءة التناص تنتج حوارية بين الشخصيات التاريخية والشعبية، وبين التراث المكتوب والشفاهى بشكل عام. بل إن التناص بين أحداث الماضى التى تتناولها السردية والواقع الخيالى، إنما يبين كيفية التعاطى بين التجربة اليومية والبيئة الثقافية المحيطة، فالعلاقة بينهما تبادلية، حيث تغذى كل منهما الأخرى وتغذى عليها. وكما أسلفنا القول، فالتجربة الحياتية لا تقتصر على الممارسات اليومية، بل تمتد لتشمل فعل القراءة. فهناك تناص فى (الإسكندرية) بين النص والحياة، الماضى والحاضر، الشفاهى والمكتوب. فالمؤلف يقرأ الحياة بوصفها نصا، والقارئ يقرأ النص بوصفه إحدى ممارسات الحياة. والحركة التبادلية بين المؤلف والقارئ قد تفسر الدور المزدوج الذى يقوم به المؤلف. فتبادل الأدوار بين المؤلف والقارئ يشير إلى التناص القائم بينهما، ليغدو فعل القراءة إلهاما دنيويا، يجمع بين العقل والوجدان^(١٨)، وإن اكتسبت الكتابة دورا أدائيا، تغدو القراءة معه ممارسة «بين

الروماني دقلديانوس الذي عرف عنه تعذيب المعارضين. وللمفارقة، فقد كتب للإسكندرية البقاء، بينما لم يكتب للإمبراطور. أما عمود السواري فقد تغيرت دلالة، فصار نقطة لقاء الأحياء، ومكاناً لتجتمع الباعة، بل شيدت بجواره المقابر أيضاً؛ فعنده يجتمع الأحياء والأموات. فالعمود يدمج التناقضات التاريخية التي تولدت عنه، وهو بذلك يكنى عن تاريخ الإسكندرية في تواليه. كما تنطوي ثروة المحمودية - التي خلقت الإسكندرية في العصور الحديثة - على ازدواجية مثلية؛ ازدواجية الدمار - الخلاص، المتجسدة في عمود السواري. فالقوارب التي تخوض مياهها تجرى «فوق مائتي ألف حكاية بعدد الموتى» من العمال الذين استجلبوا من أنحاء البلاد واستخدموا في حفرها:

هل تحتاج أمة من الأمم إلى أكثر من مائتي ألف قتيل ليتكون عندها تاريخ من الأساطير والأشباح والجنون والعفاريث... والمحمودية مستودع الأسرار. (الإسكندرية (ص ٢٣١)).

فكل حكاية تروى تعارض سابقتها، والسردية بأكملها تنبنى على سلسلة من المعارضات. فكل فصل من فصول الكتاب تستهله تنف من الكتابات الفرعونية، والقبطية، والإسلامية، والهندية، والبابلية، وقد أدرجت على سبيل معارضة الأحداث المروية. فالتنافس بين التخييل والتاريخ في تعددته يولد معارضات من شأنها إعادة تكوين الذات الفاعلة - ذات الإسكندرية - في إطار المحيط الثقافي والبيئي اللذين يشكلانها، فتغدو الإسكندرية الصوت الذي يدمج العناصر المتناصة، ومن ثم يكون ملتقى لمن ليس له مرفأ.

فالإسكندرية مرفأً للنازحين القادمين من شتى أركان المعمورة، فتتفاعل فيها معارف الدول الصناعية ودول ما قبل الصناعة، وهي ملتقى الجماعات القادمة من المجتمعات الحضرية أو الريفية. أما المهاجرين من المجتمعات الريفية، فما زالوا يحتفظون بالروح الجمعية؛ إذ هم لا يتعرفون وجودهم، سوى في علاقته بالجمع المحيط.

«يما مويل الهوى، يماي موليا ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيا» (ص ١١٤).

أما الرد المضاد، فهو يسعى إلى تركيب التاريخ وتخييل في إطار واحد. فاستعادة التاريخ بتعدديه تهيم منظرًا مغايرًا للقراءة الأحادية، يترأى فيها المستقبل بصورة جديدة. فالمشهد التاريخي الذي تدور حوله (الإسكندرية)، يتوازي والحاضر المعيش. فالمشهد يسترجع حقبة تاريخية تسيطر عليها علاقات قوى من طراز جديد، زرعت التمييز في الحياة الاجتماعية وبين الميادين المعرفية المختلفة. وتوجد تلك العلاقات على المستويين المحلي والعالمي، ويمكن تتبع تداخل علاقات القوى عبر إعادة قراءة المعلومات المأخوذة عن الصحافة، وسير الساسة، وكتب التاريخ^(٢٠). وتبدأ الأحداث في السردية باندلاع الحرب العالمية الثانية، فالنظام العالمي المبني على القوة تولدت عنه شبكة من علاقات القوى امتدت إلى النطاق المحلي، لتخترقه عبر الأنماط الغربية التي تنتهها الضيقة الحاكمة لتعضيد قبضتها على الخاضعين للحكم. واستخدمت تلك السياسات لتقسيم أظافر كل أنواع المعارضة. فالصراع الدائر في الدول الصناعية ودول ما قبل الصناعة أشعلته التطلعات التنافسية، التي نتجت عنها صدمة حضارية. فسياسات القوى التي ظهرت على الساحة العالمية أفرزت شبكة من العلاقات التنافسية على المستوى المحلي، أفضت بدورها إلى ظهور علاقات قائمة على الاستغلال. ترتب على ذلك انزياحات هائلة عبر الحدود الجغرافية، مما هيأ مدينة الإسكندرية لتكون فضاءاً للتفاعل الثقافي، حيث يلجأ إليها النازحون من البلدان والأوطان كافة. ويظهر التمايز الصقي في التوزيع الجغرافي للسكان، حيث يقطن من هم دون الامتيازات، من المواطنين الأصليين أو الغرباء، في الأحياء الشعبية، بينما يتمتع أصحاب الامتيازات بالأحياء الراقية.

صارت الإسكندرية صوتاً لجماعة متنوعة، وهي تزخر بحكايات عن الحرب والسلام، النزوح والعودة، كلها تروى سيرة الإسكندرية. وعنوان الرواية (لا أحد ينام في الإسكندرية) يرمي إلى الأصوات المتكاثرة على مدار التاريخ. ف«أحياء الإسكندرية وصروحها» لأثرية تكنى عن الوحدة في التنوع؛ ومنها على سبيل المثال حي كرموز، وهو حي شعبي يتوسط المدينة، حيث يزخر بتاريخ من التعذيب والدمار. ويتوسط الحي عمود السواري الذي شيد تخليداً للإمبراطور

ذلك. فيحتفل العامة بموالد الرموز المسيحية أو المسلمة، فسواء كان المولد احتفالاً بمارجرجس أو بالمرسى أبى العباس، يجتمع فيه المسيحيون والمسلمون ويرسم المسيحيون وشم القديس، بينما يرسم المسلمون وشم أبى زيد الهلالي، أحد الأبطال الشعبيين. فيظهر أبو زيد معتلياً أسداً أو حصاناً، شاهراً سيفه، وهى صورة تماثل الصورة التقليدية لمارجرجس. فالاحتفالات الدينية تمجد الطقس، ولكنها تقوض التراتب الذى يتضمنه، والذى يبعد ما بين القديس والعامة، فالقديس يكتسب سلاص البطل الشعبى، ليتم إدراجه إلى وظيفة دينوية.

ويتولد التناص بين الأبطال الشعبيين والشهداء الذين صاروا فى مرتبة القديسين على مستويات عدة، مما يكون له أحياناً دلالة إيجابية. ففي هذه الحالة، تغدو المواويل التى تنشأ البطولات بمثابة شفرة ثقافية تنفخ روحاً جديدة فى الجماعة. وفى أحيان أخرى، قد تترتب على تلك البطولات آثار سلبية، حينما ينسج القوم تصورات خاطئة حولها، ويعتبرونها مصدراً لقوى خارقة. ففي أزمنة الأزمات، والاستلاب، تميل العامة إلى إضفاء تلك القوى الخارقة على الأبطال الشعبيين؛ وتصورات زهرة، زوج مجد الدين، من هذا القبيل. فحينما تشتد محتتها، تنرق إلى العودة إلى بلدتها، ولا سبيل لها إلى ذلك سوى بتخيل قوى خارقة قادرة على تحقيق المستحيل. وتمثل لها تلك القوى فى تمثال البطل الذى يمتطى صهوة حصانه فى ميدان المنشية، والتمثال لمحمد على، ولكنها تجهل هويته (الإسكندرية، ١٠٣) (٢٤). ففي لحظات اليأس، تميل العامة إلى إضفاء القوة على الأفراد العاديين، لعلهم يمدونهم بها.

كما قد تتسم البطولة بسمات غرائبية كما فى حالة هتلر. فلقد أسرت جسامته لب معظم العامة فى الإسكندرية، خاصة أنه كان يعد حليفاً لهم فى معاداته الإنجليزية. فبطولاته أوصلتها لنجومية، وصار نموذجاً للنجاح، يقتدى به، والجميع يسعون إلى محاكاته. ففي أحد الموالد، يفاخر الحاوى بقدراته المتقدمة التى تتفوق على ألعاب هتلر، كما يذكر فى إحدى الصحف الدورية أن قوادا حاول تضليل البوليس عند القبض عليه زاعماً أنه هتلر: (الإسكندرية، ١٣٠). تلك

وحينما يلجأون للأعمال البدوية أو العضلية فى المجتمعات الحضرية، يظل عملهم يتسم بالروح الجمعية، ومتصلاً بالبيئة المحيطة، وإن اختلفت طبيعته (٢١). وعلى النقيض من ذلك، فالجماعات الحضرية فى الجنوب شرعت فى محاكاة النظم الاجتماعية فى البلدان الصناعية، وما ترتب عليها من انعزال الفرد. وينمى هذا الانعزال الروح التنافسية التى سرعان ما تنشأ عنها العلاقات المترتبة. والفرد فى عزله لا ينسب التقدم الزمنى برؤية مستقبلية متفائلة ترى فى تقدم العمر دلالة على النمو والنضوج - مثلاً هو الحال فى المجتمعات الريفية التى تفرق النمو بالحصاد - ولكن بالنسبة إلى الفرد المستلب يقترب تقدم العمر بالشيخوخة؛ ومن ثم الموت. فالموت يبدو أحد عوامل انقضى حينما يلقاه الفرد فى عزله (٢٢). فى هذه الحالة، يتسم الموت بالمأساوية، ويتحول الاهتمام بالحاضر إلى هدف فى حد ذاته، ينبغى استغلاله عن آخره. أما النجاح فيقاس بالكم؛ فكلمة ارتفعت معدلات الإنجاز بالمقياس الرقمى، كلما كان أفضل. وفى هذه الحالة، تتسم المعاملات بطابع إمبريالى، يترتب عليه صدمة حضارية بين المستعمر والمستعمر. والإخفاق فى التعامل مع تلك الصدمة، يتولد عنه نظم إدارية إما أن تسعى إلى محاكاة النظام الإمبريالى، أو تنبذ الثقافة التى تنتسب إليه. وفى كلا الحالتين، سواء كان رد الفعل هو المحاكاة أو الرفض، تكون النتيجة إضفاء الآخر فى أشكاله كافة

باندلاع الحرب العالمية الثانية، تغدو الإسكندرية ساحة تنفاس فيها النظم الاجتماعية والخرافية، وكأنها جسد يحمل تاريخاً يتسم بالعناصر الدموية، والأسطورية، والأثيرية؛ فهى جسد احتفالى بمجد النظم، ويقوضها فى آن. فيذهب باحثين إلى أن الكرنفال يحفل بالطقس ويقوضه بمعارضته:

يكتسب الطقس دلالة رمزية. فبفصل أحد العناصر على سبيل الاحتفال، يغدو ذلك العنصر بديلاً عن الكل (٢٣)

فيفصل أحد العناصر، يتفتت الكل بتفضيل أحد أجزائه، وهو إعلاء فيه تعدد على دلالة الأجزاء الأخرى فى كليتها. والموالد المشار إليها فى (الإسكندرية) خير دليل على

ذهب. وترى زهرة فى أيقونات السيد المسيح ما يذكرها بوجه البهى. وفى السياق يعارض البهى فكرة المخلص. فهو يقاوم من أجل المقموعين، مع وجود فارق بين أهدافه وأهداف المخلص فى التعريف التراثى الذى يتجلى فيه زاهداً. فالبهى يناضل من أجل تحرير النساء الريفيات من الفروض الأبوية. فهو من جهة، يناضل شُحنهن حقوقهن الشرعية، ومن جهة أخرى، يمنحهن الإشباع الجنى المحرم عليهن. فهو يقوم بدور ثورى، يسعى به إلى إحراز قطيعة تاريخية. فهو يتعبد الجسد، ويسعى شُحه شرعيته، وفى ذلك هو يقف نقیضا لحياة الزهد التى يتبعها النساك، والنموذج التراثى للمخلص. وإن كان مسار البهى يندو على السطح مناهضا للزهد، فلقد بين لنا جورج باتاى استحالة اعتبار الشبق والزهد نقیضين. حيث يذهب إلى أنهما يتساوكان. يقول:

فى تسمى التضحية الإنسانية ما يهبها الرفعة، ولا يرجع ذلك إلى تماديها فى القسوة التى توقعها على النفس؛ بل لامتناعها عن توظيف التضحية كسبيل للتخايل، فتبلغ بذلك نشوة افتقاد الذات (٢٥).

فالتضحية تنضوى على امتناع وسعى فى آن. وإن كانت ظاهريا تبدو ممارسة تختلف عن ما يعد نقیضها، فقد تتفق الشائيات المتضادة فى الهدف المنشود، وهو بلوغ النشوة.

وقد يعد البهى بطلا شعبيا لمقاومته القمع. ولكن عند لجوئه إلى العنف لبلوغ السلطة، يكتسب خصائص الزعيم السياسى. وقد اكتسب البهى لغة العنف فور عودته من الحرب، حيث حارب بالسخره فى صفوف الحلفاء. فتنحول بطولاته السابقة إلى ضرب من مغامرات الأشقياء، ليلقى حتفه فى النهاية فى معركة عبثية بين القادمين من الصعيد، والنازحين من وجه بحرى. وهو بموته يحصد جزاء سعيه للسلطة. والموقف فى عبثيته يعارض الهزيمة السياسية لهتلر، والموت المفاجئ فى الحالتين ينبى عن الغرائبى الكامن فى الاحتمالات التاريخية؛ فغير المتوقع يلعب دوره فى تحريك التاريخ. والموت العبثى يقوض الاعتقاد الرومانسى فى البطولة الخالدة، مؤكداً أن البطولة الشعبية لا تمنح التميز الفردى،

الصورة المغالية فى البطولة، تطرح قراءة جديدة للسجلات التاريخية، لنقض المسروقات الوهمية التى ييشها الإعلام. كما تطرح تلك القراءة الجديدة العلاقة الحوارية بين الرموز العالمية والعامه، مما يقوض التراتب المفروض لتعليه نموذج، والهبوط بآخر. إلى جانب ذلك، فالمشاهد والمواقف المتناصه بين الساسة، والأبطال، والشهداء، تجسد الطبيعة المزدوجة للحرب والسلام، فيبدوان مجالين متنافرين، ومتراطين فى آن.

فالأحداث الواردة، التاريخى منها أو التخيلى، تمتزج فيها الحرب والسلام، بوصفهما مظهرين من مظاهر استمرارية الحياة. وبمزجهما يصعب الفصل بين الواقعى والرومانسى، كما يختلط الجذ بالهزل، والمثلهة بالزراء. ويتجسد لنا ذلك فى البنية السردية التى تتمحور حول ثلاث مروييات تخيلية تجمع بين رومانسية قصص الفروسية، وواقعية قصص الشطار والعيارين. والمروييات التخيلية التى تدور حول وقائع محلية تعارض أحداثا عالمية، وتتناص وأساطير من التراث فى آن. فتحمل كل مرويية معانى عدة حيث توجد فى علاقة حوارية مع نصوص أخرى. وقد تتسم المرويية بروح الملهة حينما نعيد قراءة الأسطورة فى ظل الواقع، ومن ثم تتجلى لنا تناقضاته. وحينما توظف الأسطورة لإضفاء دلالات على الحياة اليومية، يتسنى لنا استشفاف العنصر الرومانسى الذى نغفله فى عادات الحياة. ويصعب إدراج القراءتين فى التصنيفات التى تمايز بين الأنواع الأدبية، متبينة مزاعم النهايات المغلفة، وهى شكل آخر من أشكال القوى التى تتفق والمزاعم الحداثية بالنص العضوى، والمؤلف صاحب الكلمة المطلقة فى النص، ليتحول السرد نباعا إلى أسطورة زائفة. أما مجاوزة الأنواع الأدبية بإرساء مبدأ الحوارية بين عناصر الحكى، وتناص المروييات، فإنه يذيب الحدود بين فعل القراءة والكتابة، ليغدو المنتج الثقافى ممارسة جمعية. فبتشابك الشفرات الثقافية المتغايرة يصعب التوصل إلى تفسيرات أحادية للسردية.

والمرويية الأولى تدور حول البهى الذى يجمع بين البطل الشعبى والنبي الأسطورى، والزعيم السياسى. فقد ولد البهى فى ليلة القدر، وأسمته أمه بالبهى لأنها رأت هالة تحيط بوجهه وظلت وسامته تجذب النساء إليه، وتبعنه أينما

فبمنأى عن الأنساق الحضرية، يتولد جيهما من حيث هو فعل مقدس، يستمد قدسيته من الحوارية التى تنشأ بين الوجود البشرى المتناغم مع البيئة المحيطة. فالبيئة تعمل بوصفها بديلاً للتاريخ، حيث تكمن فيها قوى أخرى قادرة على تحريك الحدث لقدرتها على تنشيط التجربة المعيشة ويتحقق تلاحم الجسبين عبر تفاعل جسديهما مع عناصر البيئة، استجابة لندائهما، وفى تلك الاستجابة تظهر للجسد ففى مجاوزتهما الالتحام الجسدى الفردى، وفى تفاعلتهما عبر البيئة المحيطة بوصفها «المتجاوز»، يعايشان المقدس. وفى هذا الصدد يذهب باتاى إلى أنه :

يتاح التعرف على المقدس فى لحظة تتميز بخصوصيتها، يختلج فيها المرء معبراً عما ظل مكتوماً بفعل العادة» (٢٦).

نما تعبر عنه رعدة الجسد عادة ما يتسم بالإبهام؛ فالدافع له هو رغبة الفرد فى تجاوز ذاتيته. وفى هذا الفهم الجديد للمقدس، الذى يربط التعبير الجسدى بالسامى، تدنس للمقدس - وفقاً لمفهوم المؤسسة - يستحق العقاب باستخدام العنف ضد مرتكبيه، أو استباحة قتلهم. فترفض المؤسسة الحب من حيث هو اختيار فردى؛ لأنه يعد خروجاً عن النسق الجمعى الذى يربط المقدس بالتسامى عن الفردى؛ الجسدى، دون التمييز بين الإشباع الفردى/ الجسدى الذى ينفى الآخر، والتحقيق الفردى الذى يؤكد الآخر، ومن ثم يفقد خطوة نحو إثراء الجماعة.

وإن كانت العناصر البيئية تضيفى القداسة على التوافق البشرى فى المكان، فإن الشعر يحقق اتصالهما فى الزمان. فى لقاءهما، يقرض رشدى الشعر فى حضور كاميليا، وهو شعر مترجم عن بودلير. وبوصفه مترجماً، فهو من ثم يطرح التناص بين نصوص الماضى والحاضر، الشرق والغرب. ومن جهة أخرى، يعارض رشدى دور المؤلف (إبراهيم عبدالحيد)، بوصفه مرسلًا ومستقبلاً. وفى تداخل أدوارهما تتناص الوقائع السردية والمجريات الحالية فى واقع القارئ. فرشدى يقوم بدور الشاعر والعاشق. والدور الطليعى للشاعر الحدائى يتصور المؤلف بوصفه رسولا: فهو المرسل وكانت كاميليا ترى فيه:

بل هى مكسب جمعى. ومن ثم، تغدو البطولة الشعبية علامة شرفية لا يتقلد بها الفرد، بل تتقلد بها القيم الجمعية التى تدعم الجماعة. وحينئذ، يتساوى موت البطل أو حياته، ورحيله لا يشكل نهاية مأساوية، بل يؤكد استمرارية الحياة.

أما المروية التخيلية الثانية فتدور فى المدينة، ويتراءى هنا لنا الدور المزوج الذى يقوم به رشدى، وهو يعارض مروية البهى، وأساطير أخرى من التراث ورشدى يجمع بين الشاعر الطليعى، والفارس العاشق. فلقد تألم بالحب، مثلما البهى، ولكن جاءت استجابته مختلفة، فابن المدينة لا يترك نفسه للرياح، بينما يستسلم البهى لأعاصير الحب والحرب. ولم يتصل البهى بالغرب سوى من خلال الحرب. أما رشدى، نجاء لقاءه بالغرب عبر التبادل الثقافى فقد نهل من العلم والآداب ما أثرى عقله، فعلاقته بكاميليا تختلف وعلاقات البهى النسائية، فهى علاقة تنبنى على الوفاق العقلى، والاندماج الجسدى. كما تقوض علاقتهما الثنائية الدينية بين المسلم والمسيحى التى صنعتها المؤسسات. فالاختلاف الدينى هنا يجسد اتكافل بين الجسد والروح، المنموس والمغسوس، المادى والعضوى. وعلاقتهما تجسد الحوارية النكاملة بين الثنائيات المفروضة من قبل المؤسسات على المستويات كافة، وتضعها موضع المسألة.

يقع اللقاء الأول بين رشدى وكاميليا فى مسابقة مدرسية، ويتحول التوافق الذهنى بينهما إلى انجذاب جسدى يتجلى فى رحلتها النبيلة فى ترعة المحمودية، فالاستجابة المتبادلة بينهما تتجلى فى فعل التجديف:

كانت معجبة بأدائه ورعرفته.. هذا الكائن الرقيق.. هو نفسه الذى يخضع له كل هذا الفضاء وكل هذه النخصرة. (الإسكندرية، ٢٣٦)

ففعل التجديف المشترك بينهما له دلالات جنسية، تبدو أكثر جلاء عند وصولهما لشاطئ الآخر، فتتكشف رغبتهما فى فضاء انقواء المستدون تحقيقها التمتع. وتفيض أشعة الشمس بأحاسيسهم إحميمة، ويتركبان بها:

يا للروعة ماذا يحتاج الإنسان من الآلهة أكثر من ذلك؟ (الإسكندرية ٢٣٩).

تاريخاً تراكمياً، فإن الفضاء المفتوح يطرح أفقا بديلاً لمعاشرة التجربة. والفضاء المفتوح عادة ما يوجد في المناطق التي لم يصلها العمران بعد؛ أى مناطق ما قبل التحديث. ذلك الفضاء يتيح فرصة الابتعاد عن المجتمعات العمرانية في الحضر، التي تمثل منظومة مغلقة. فالفضاء المفتوح يتجاوز الحدود، وتعتق فيه الذات من التخوم المغلقة. ولكن ذلك لا يعطى الفضاء المفتوح أولوية على غيره من الأمكنة. فالمناطق العمرانية والتي لم يصلها العمران بشكلان كلاً لا يتجزأ. فالرحيل عن المدينة شرط من شروط العودة، والفضاء على اختلافه يمنح أفقا جديداً من التجربة. فالوجود في الفضاء المفتوح ينشط الإدراك حيث يكون المرء متروكاً لعنوية التصرف، دون اتباع نسق اجتماعي يقبده. والتصرف العفوى وليد اللحظة، وينتهي بانتهائها، فهو يجسد استنفاد اللحظة؛ فكل مولد جديد يعلن عن انتهاء. وفي رحلتهم، يتلو رشدى على كاميليا قصيدة بودلير «الساعة»، التي تجسد مرور الوقت، وكأن الدقيقة حينما تبدأ، تنبئ عن نهايتها. فالساعة التي تسجل الوقت تشير إلى الإنجاز والإخفاق في آن، فهي تنبه إلى أوان العودة للمدينة، أى أنها تنبئ عن إرجاء الرغبة.

وتختلف التجربة المعيشة في المحيط البيئي عن الحدث التاريخي، في أنها متصلة بالواقع التاريخي وتجاوزه، إلى المستوى الأسطوري. فالحدث الموهوم بالزمن قد يكسب دلالات تتجاوز الزمن. فرحلة المحمودية تعد تجربة حية، ولكنها تتجاوز الآن في تناص بعض تفاصيلها مع الأساطير المصرية القديمة. ففي رحلة العودة، يصطدم جوال به سيدة مقتولة غرقاً بقارب الجيبين. والجنة الطافية تعارض أسطورة أوزيريس الذي تقطعت أوصاله وقذف به في نهر النيل، حيث تتبعته إيزيس على امتداد النهر لجمع أشلائه لتعيد الحياة إلى أرض مصر. والتفسير الذي تعودناه لهذه الأسطورة يرمى إلى إبراز أهمية الموت في سبيل تجدد الحياة. ففي موت أوزيريس إحياء للخصوبة. أما في قتل النساء غرقاً، ما يوحى بالجذب، خاصة حينما يكون الدافع للقتل هو خروج المرأة عن الأنساق الجمعية. وفي واقعة رشدى وكاميليا يتقابل الموت والحياة. والتناص بين جوال الغريفة والأسطورة المصرية قد يبين تلازم الكبح والإرضاء، فلا يوجد فصل هنا بين الأضداد مثلما في

السيد الذى صنعته الآلهة، ولم تدرك أنه سيكون عاصياً يفكر دائماً أن يلعب دورها، وسيكون هذا أيضاً سر عذابه السرمدي. (الإسكندرية، ٢٣٦).

وبوصفه عاشقاً، يغدو رشدى مشاركاً في الحدث؛ أى مسافراً للحدث وليس مسيراً له.

هذا الدور المزدوج الذى يقوم به، ليجمع بين المؤلف/المشارك، والحدثي/الرومانسى، لا يعبر عن تناقض داخلي، بل تتألف الثنائيات حينما يشارك في الحدث، مثل المنشد المشارك في الموال الشعبي بوصفه حافظاً ومرتبلاً في آن. ففي رحلة العودة على مياه المحمودية، ينضم رشدى إلى منشدي الموال على المراكب المجاورة. وعلى مستوى آخر، فالمواليل التي ترتجل بالعامية تعارض القصائد الفرنسية المترجمة؛ وبذلك تدلل على التشابه في الاختلاف. والإبداع النابع من بيئته يطرح سبلاً جديدة للتحديث لا تعتمد على الحداثة الأوروبية، وتنقل رشدى بين دور الشاعر الحدثي المنفرد والمنشد المشارك في الارتجال، بجسد التفاعل بين المعاناة الذاتية والفرح الجماعي، بوصفهما مراحل نمو تقتضي الابتعاد للعودة؛ ففي الابتعاد محاولة لاكتشاف الذات الفردية، تليها العودة وهي مرحلة من مراحل اكتشاف الذات الجمعية، وترجمة الشعر الآخر هي إحدى خطوات الابتعاد؛ فهي خطوة في سبيل ترجمة الذات المغتربة. فلا يتصل الفرد اتصالاً حقيقياً بجماعته دون تعرف الآخر. ومن ثم، فانضمام رشدى لمرتبلي المواليل يعلن عن هذه المشاركة الجمعية، فتأتى المواليل وكأنها أنشودة تهب اليمن والبركات. فرحلة المحمودية تجسد سردى لعملية التآلف بين الفرد والبيئة بعنصرينها الظاهراتي والجماعي؛ أى باغيط الطبيعى والإنساني. هذا التآلف البيئي في المكان يحقق «واقعا يتعد عن الذاتية»، يتسنى فيه «ملازمة القدسي»^(٢٧). أما الشعر، فتتناص فيه أزمنة الماضي والحاضر، مما يجسد الزمن الأبدى.

ومن ثم، فالمحيط البيئي بعناصره الظاهرية لا تقتصر وظيفته على إمداد السرد بخلفية وصفية، بل يشارك في الفعل التاريخي بتضفير العناصر الزمنية والمكانية؛ أى زمكنة الحدث. فبينما تجسد مدينة الإسكندرية بطابعها الحضري

من الأثيرى، وهو أفق يتلاشى فيه الفصل بين الأنا والآخر، سواء كان الآخر فرداً أو جماعة. فالتلاقى مع الآخر الفردى، يكتمل بالتلاقى الجمعى. وفى اختيار كاميليا التعامل مع الجماعة محاولة لبناء المستقبل باستعادة فاعلية القدرات الكامنة فى الموروث الثقافى، الذى يتلاشى فيه الفصل بين الفردى والجمعى. والموروث لا يقتصر على النصوص المكتوبة، بل يشير إلى الرصيد المختزن فى اللاوعى الجمعى، وهو أحد بواغث استجلاء الحقيقة. وإن كان يصعب علينا فهم كيفية بلوغ المعرفة، مثلما من العسير بلوغ سر ماهو مقدس؛ فذلك لأنهما سعى مشترك بين الوعى واللاوعى، أى العقل والإلهام.

فبلوغ المعرفة الكلية يتطلب منهجاً مغايراً للمعرفة المتجزئة التى تفرضها المؤسسات الاجتماعية بوصفها معرفة مطلقة، حيث ترجع بعض المؤسسات المعرفة للعقل وحده، بينما ترجعها مؤسسات أخرى للوحى. أما اختيار كاميليا فهو يتحدى الصورة التقليدية للمرأة الخائعة، والصورة الغربية للمرأة المعاصرة. فتحرر كاميليا من القيود الاجتماعية بإعادة توظيف التراث الثقافى الذى يعد مشاركة الفرد فى الدائرة الجمعية بوصفه هدفاً أساسياً للتحقق الفردى. فالاختيار الفردى لكامليليا بتشكيل بتضافر مسعاها والمصلحة الجمعية. ومن ثم، يصعب الفصل بين الفردى والجمعى بوصفهما تقيضين. فحرية الاختيار تعنى هنا استشفاف كيفية تألف الذات والجماعة، ومن ثم يتلازم الجبر والاختيار. فاختيار كاميليا لم يكن هروباً من رشدى، بل هو التقاء به، تحول من مستواه الفردى إلى المستوى الجمعى.

أما رشدى، فاستهل حواراً مع الجماعة بكتابة الشعر. وعلاقته بكامليليا تجسد تجاوز النظم المعرفية حيث تتساوى وظيفة الشاعر والقائم بالعمل الاجتماعى. كما تجسد علاقتها أيضاً، العلاقة الملتبسة بين الوافد والموروث. فالوافد، إذن، لا يمثل بالضرورة قوى السلطة، والموروث لا يعنى بالضرورة عنصر المقاومة الذى يقف حائلاً دون التغيير. فالموروث وإن اقترن بمفهوم الجبر لا يقف حائلاً أمام الاختيار، فالعلاقة بينهما تبادلية، وفصلهما يأتى ذريعة لفرض أحد النظم المعرفية وإلغاء الآخر. أما اختيار رشدى فهو يطرح

الأسطورة. ولكن فى تلازم الأضداد - الحب والموت، اللقاء والفرق - ما ينفى فكرة البدايات والنهايات، ليستبدل بها مفهوم التحركات. فقراءة التناص هى قراءة تتحرك بين أزمنة متباعدة، مما يحرك قراءات جديدة لها. فرحلة المحمودية فى سياقها البيئى تعد تجربة كلية، تتضافر فيها العناصر الظاهرية والبشرية، المادية والأثيرية، أى تتلازم العناصر التى كانت تعد متناقضة الخواص. إضافة إلى ذلك، فعلاقة رشدى وكامليليا تشكلها رغبة تولد الإرجاء، ففى إرجاء الرغبة ما يوضح العلاقة بين الذاتى والمجرد من الذاتية.

وعلاوة على معارضة مروية رشدى وكامليليا للأسطورة، فهى تعارض الرومانسيات التقليدية أيضاً. فحينما يكتشف أهل كاميليا قصة حبها يبعدونها إلى صعيد مصر للتفريق بينهما. فيقتفى رشدى آثارها على امتداد النهر، متجها صوب الجنوب؛ أى عكس الاتجاه الذى اتخذته ليزيس فى رحلة البحث عن أوزوريس. ومن جهة أخرى، فالرومانسيات عادة ما تخلق ثنائيات متغايرة، تتولد عنها مفاضلات تؤدى إما إلى نهايات سعيدة أو أليمة. فالمأساة تنشأ عن الإخفاق الذاتى، حيث تعمل الذات بوصفها قوة مضادة لنسق بيئى أو جمعى. ومن وجهة أخرى، فالنهايات السعيدة تعنى الارتباط الذى يتأسس على إلغاء الآخر، بدلا من احتوائه أما مروية رشدى وكامليليا فتشرع فى طريق آخر.

تختار كاميليا مسلك الرهبة، بينما يستجيب رشدى لنداء الشعر. ولم يكن اختيارهما على سبيل انتفاء الذات، بل هو محاولة لتأكيدا عبر التحقيق الجمعى. ففى اختيارهما لم يعتمدا على مفاضلة الكل على الجزء، وهما لا يسعيان إلى تحقيق هدف أحادى. تأتى النهاية هنا وقد أدمجت انجبر بالاختيار. فاختيار كاميليا حياة الرهبة فيه عزوف عن الرغبة الجسدية. ولكن به تأكيداً للجسد؛ الجسد بوصفه أداة للتواصل مع الجماعة وليس مدعاة للانفصال عنها. كما تعدد وسائل الجسد التى تحقق هذا التواصل. فالجسد أداة للولوج إلى العالم الأثيرى عبر علاقة تبادلية تبنى على الأخذ والعطاء، سواء على مستوى فردى محدود، أو مستوى جمعى أرحب. وبالعلاقة الحب التى ربطت بين رشدى وكامليليا، مجاوزة جميع الحدود ونسق المؤسسات كافة، اقترب العاشقان

الثقافية. أما مواجهة الذات فى مرآة البيئة/ المتجاوز، فليس فيه استدلال على نص أول. فإدراك المجاوز يؤرخ لحظة البدء فى تحاضر، أو ما أطلق عليه جون فرانسوا ليويتار «الرؤية لوثنية»^(٢٨)، بمعنى أنها تسبق مرحلة تقنين الرؤية وفقاً لمساق المؤسسة، وهى رؤية تؤكد انعدام الراوى، الأول. فلبدايات مرهونة بالحاضر. والحاضر هو لحظة إدراك المتناهى بلامتناهى. أى إدراك لا محدودية الوعى - لحظة تجرد تقرد وتجرد الصحراء.

والتزوح إلى الصحراء به تواز وتعارض مع الخروج إلى شئنة. فعلامات المكان فى السرد تشير إلى التباين بين المدينة وتاريخها التراكمى، وفضاء المحيط البيئى من حيث هو نقطة ماء متجددة. فالحوارية السردية بين الأمكنة لا تسعى إلى مساء المجاوزة المتوترة بين القديم والحديث/ البكر. فالحوارية السردية تستخدم باعتبارها آلية تفصح عن صدمة التحديث على اجتاحت المدينة وضرورة التزوح عنها، بعيداً عن العمران، لإدراك الذات فى مواجهة المجاوز، فيغدو الفرد جزءاً من اللامتناهى.

والعلاقة الحوارية بين الريف والحضر تعزز التجربة فى شكلها التكاملى، فكل مرئياً يمنح أفقا مغايراً للتجربة. فالمدينة تتيح مجالاً أوسع للتعاملات. وحينما اضطرمجد الدين لخروج من بلدته والتزوح إلى الإسكندرية، هياً له ذلك إقامة علاقات جديدة. وبينما اقتضت علاقاته فى بلدته على الجماعة التى يرتبط بها برباط الدم والعقيدة، تتيح له الإسكندرية إقامة علاقات أوثق مع أفراد وجماعات لا يشاركونه الدم أو العقيدة، بل إنهم يشكلون معاً تضامناً مومساً فى سائر أوجه الحياة. والتزوح من مكان إلى آخر يكون بفعل اختيارات قائمة على المفاضلة بين ثنائيات، بل تؤكد ضرورة الخروج من أجل العودة. وسواء كان هذا الخروج اختيارياً أو جبرياً، فهو ينطوى على مرحلة انتقال من تطلق الفردى بمحدوديته إلى المصلحة الجمعية، أو التجربة فى شكلها التكاملى. فالخروج الأول لمجد الدين كان بدافع قضية نأر عائلية، فالاختيار هنا كان يهدف إلى استقرار حصاعته. أما الخروج الثانى للصحراء فكان أداءاً لمطلوبات

بديلاً آخر لا تعوقه الثنائيات التى تقيم فجوات بين ذوى الثقافة المكتوبة والشفاهية. فالتواصل الذى أقامه رشدى مع المنشدين الشعبيين على «الفالوكة»، يجسد تحقيق إنجاز أدبى تستجيب له الجماعة، حتى لا يكون محض تعبير عن المعاناة الشخصية. وينجح رشدى فى رأب الصدع بين الثقافتين، الكتابية والشفاهية، الذى فشلت الحركات الثقافية الأخرى فى رأبه. فقد أخفقت الحدأة الوافدة ومعكوسها فى التعامل مع التناقضات الكامنة فى الحاضر. والسؤال القائم الذى لم تطرحه تلك الحركات هو سؤال الحاضر بتناقضاته، والاستجابة إليه تكون بضمير الجمع وليس بضمير المتكلم.

فمواجهة الحاضر تستدعى مواجهة الذات باعتبارها كيانا فاعلاً لتحدد قيمة فعله بإسهامه فى تحقيق مصلحة الجماعة. والقائم بالعمل الاجتماعى، أو الشاعر يمارس عملاً جماعياً لا يكسب ممارسه امتيازات. فالشاعر يقيم علاقة بين ذاتيته وجماعته، على عكس أنصار الحدأة الوافدة والمعكوسة الذين أسسوا لثقافة متعالية. فالبدليل الذى يطرحه رشدى هو نظم الشعر الذى يرتبط بحاضر جماعته، لتتصل التجربة الذاتية بالجمعية، والفن بالحياة. والسياق المزودج الذى يتولد عنه تناص بين نصوص عدة، يكشف التناقضات الكامنة فى الحاضر، بل يساعدنا على تقبل النور المزودج للمؤلف بوصفه منتجا، ومتضمنا فى عملية الإنتاج.

فالصوت الرئيسى هنا هو صوت الجماعة، فهى كيان فاعل، بل تسند إليها البطولة فى المروية الرئيسية الثالثة. والحضور الجسمى موجود فى مواقع عدة، سواء على الشواطئ، أو المقاهى، أو الموالد. وتتجلى حضورها الفاعل خاصة أثناء العمل المشترك، مثلما فى نشاط عمال السكك الحديدية. فبمشقة العمل يصلون إلى اللحظة الأثرية، لحظة تتولد عن الواقع المادى وتتجاوزه، دون التسامى عنه. والتجربة الأثرية تشير إلى أن المحيط البيئى بفضائه المتناهى قد يكون أداة تتيح توحد الفرد باللامتناهى، مما يذيب ثنائية الأرض والسماء، وفصل طاقة الفرد عن مصادر البيئة. والحوار مع البيئة يتناقض والتوجهات الأصولية الساعية إلى البحث عن الجذور، فى محاولتها الاعتماد على نص أول يمثل توجهاتها

فالاتفاق عن بركة تعوضه لدميان صداقة مجد الدين، فالعاش المشترك فى الصحراء صار طقسا يشاركهما الأفراح والأحزان، السعى والامتناع. وتغدو الحياة اليومية تجربة موحية تحول الوجود الدنيوى إلى تجربة أثيرية. ويتجلى ذلك فى هروبيهما الأخير من القذائف المنهمرة فى الصحراء. والمؤازرة المعنوية التى تجمعهما تتجسد أثناء العذر، كطائر يحملهما على جناحيه.

ومن ثم، فمجد الدين ودميان يؤلفان ذاتية بوسعها التفرع فى سياق اجتماعى أرحب. فهى تندمج مع جماعة من جنسيات متعددة، لتخلق محورا نموذجيا لجماعة مجازة للقوميات. فيجمعهما صوت الأذان بجماعة من جنود المستعمرات المسخرين للمشاركة فى الحرب، فيتألفون على الرغم من صعوبة تواصلهم اللغوى. واللقاء النجمى للجنود والعمال يعارض وروح الاستهانة التى اتسمت بها معاملة القواد للجنود فى الصحراء. ويؤمهم مجد الدين للصلاة، محققا ما أخفق أخوه فى تحقيقه باستخدام العنف. وهو بذلك يعارض فكرة البطل الشعبى، وي طرح بطلا بديلا، انتماؤه مجاوز للقوميات. ويتجسد هذا الرباط المجاوز للقوميات فى مزاولتهم طقوس الصلاة، وهو يتصدى للروح التنافسية التى يتميز بها القادة العسكريون والصحراء الممتدة قد تكون ساحة لاستغلال الآخر، أو فضاء بينيا يتولد فى ثقافة مجازة للقوميات.

إن الصحراء فضاء مزدوج الدلالة، فهى تولد القهر والانفراج. كما أتاح الصحراء الحياة للبعض والموت للبعض الآخر؛ عاش مجد الدين، بينما احترق دميان فى رحلة العودة. ومثلما كانت صورة مار جرجس تتجلى لدميان فى أزماته، فتهب السكينة، تجلت لمجد الدين عربة القطار التى احترقت بدميان فى صورة مار جرجس. والقديس يؤمى هنا إلى النوميض الذى ألهم مجد الدين بدوره، ويظهره أدرك الشيخ الآخر الكامن داخله. وتعدد دلالات القديس لتغدو دلالة مجازة للثقافات، وإن كانت سابقا تشير إلى العلاقة التكافلية بين السكينة / القلق، فهى تشير لاحقا إلى الازدواجية بين الفقد / الاستعادة. وتمتد تجربة مجد الدين الأثيرية لتتجلى بوصفها حقيقة جمعية فى صورة الإسكندرية

وظيفته، وهى استجابة لمتطلبات الجماعة، وإن كانت من فصيلة أخرى. والحياة فى المدينة تتطلب عملية مشاقفة حضرية، بينما تمنح الصحراء فضاء رحبا يتيح مواجهة الذات. فالفراغ يوفر منظورا مغايرا لمتابعة الأنساق الاجتماعية عن بعد، والرؤية عن بعد تدمج الاختلاف بوصفه متضمنا فى دلالة النسق.

ففى الصحراء، يجتمع مجد الدين وزميله دميان ولا يعوقهما الاختلاف العقائدى عن توطيد صداقتهما. ففى البرية يتشاركان فى مواسم الصوم ويحتفلان بالأعياد معا. والاختلاف العقائدى، فى هذه الحالة، يضاعف فرص المشاركة. بل إن هذا الاختلاف يثير تساؤلات ثقافية أعمق من ذلك. فدميان وهو مسيحي الديانة يقع فى حب بركة، وهى بدوية مسلمة. وهى تظهر له من فراغ، وتختفى فى البرية مثل الملائكة. وفى التراث تظهر الملائكة لتدعيم الالتزام بالعقيدة. فالذل هنا - أى الملك - قد أحيل إلى نقيضه، فهو لا يدعم الاختلاف بل يذيب التباينات التى أسستها المؤسسات العقائدية لتفريق بين البشر. فتتوازى وظيفة بركة ووظيفة كاميليا، فهى تلهم دميان كيفية تفسير الموروث الثقافى عبر الاستجلاء الذاتى. وقصة دميان وبريكة هى صورة معكوسة لقصة رشدى وكاميليا، حيث يتصل دميان بالأثيرى عبر بركة، فالآخر هنا يتجلى بوصفه متضمنا للذات.

إن المواجهة الثقافية فى الصحراء لها وقع مغاير عن المدينة، ففى المدينة يكون تعرف الاختلاف بالاصطدام بالطرز المعمارية الدخيلة، والنظم الصناعية والتكنولوجية التى تؤكد الفروق. أما فى الصحراء، فيتبين لدميان أن الاختلاف العقائدى يبعده عن ماهو متشعب له. وتأتى معاناته نتيجة للتذبذب بين منهجين من مناهج المعرفة: المنهج التابع للمؤسسة، والآخر السابق للمؤسسة. وتتجلى معاناته فى ظهور القديس مار جرجس له. فالذل الذى كان يعمده بالنسلوان، يبدو الآن وكأنه يحترق. فالرؤية التى كانت تبعث الاطمئنان صارت دالا على القلق، مثلما فى حالة رشدى وكاميليا، وقصة الحب بين دميان وبريكة لا تخلق ثنائية بين الخاص والعام، بل إن الرغبة المرجأة تدعم السياق الاجتماعى.

وسردية (الإسكندرية) تزخر بالمواقف التى توضح التباين بين التقدم الصناعى والتهديب الحضارى. لقد أدخل التحديث الوافد على مجتمع لم يتحول للصناعة، بعد، أسلحة عسكرية وأنظمة متقدمة فى التكنولوجيا والاتصالات. فالتغيير الوحيد هو فى مجال السرعة؛ إذ صارت السرعة علامة على التقدم. وقد ولد مفهوم السرعة الروح التنافسية؛ فالأسرع يزداد ربحه، ورأسماله، مما أفضى إلى ظهور المشروعات الاستعمارية. لقد استخدمت مسرودة التقدم ذريعة لإخضاع الخاضعين للسلطة. وترتب على فرض النظم المعرفية الغربية، دون استيعابها، صدمة ثقافية وإرباك اجتماعى، نشأ عنه تراتب اجتماعى جديد، وإهمال للمهارات التقليدية واستبدال التكنولوجيا المتقدمة بها. وفى عدم إتقان الصناعات الجديدة ما يعبر عن رفض النظم المعرفية المفروضة. واندلاع الحرب العالمية الثانية إنما يكنى عن الفوضى الناشئة عن أساليب القسر والقهر، حيث قامت جهنم على الأرض، بدلا من النعيم المرتقب، وفقا لمزاعم التحديث.

لقد كان للحرب أصداء على المستوى المحلى، تتمثل فى التضارب بين المصلحة العامة والخاصة، وصعود الروح التنافسية. وقراءة النظم الاجتماعية السائدة قبل دخول عصر الصناعة تعد أمراً لازماً عند صياغة خطاب بديل للحداثة الوافدة. وستوفر تلك القراءة بدائل للخطاب التمييزى الذى يفصل بين القديم والحديث، الذات والآخر. وما توفره سردية (الإسكندرية) هو معارضة للقراءة التاريخية، يتجلى فيها مفهوم الآخر بوصفه نتاجاً لأزمة الانتقال. ومن ثم فهى قراءة بديلة للتاريخ الذى يعتبر الآخر حقيقة مطلقة، كما أنها تدحض النعرة القومية بمفهومها الضيق الذى ينفى الآخر. إلا أن قراءة الماضى فى تكثره وفى تناصه مع الحاضر لا يعنى قراءة تنفى التاريخ، بل هى قراءة تسعى إلى الرؤية عن بعد؛ فبقراءة الماضى فى تعدده، تتضح رؤية الراهن. فالتجسيد السردى يعتمد على قراءة مزدوجة للتاريخ؛ تستعيد الماضى لتعميق استيعاب الحاضر. هذا الوعى التاريخى قد يطرح بدائل للأزمة الراهنة الناجمة عن أزمة التحديث.

لم تعد الثورات هى الأسلوب الأوحى للتغيير، فالتغيير لا يأتى بالقطيعة. فالثورات قد تترد إلى أشكال جديدة من

التى تتجلى فى نهاية المروية بوصفها مدينة من فضاء تسرى فيها عروق من ذهب. ذلك التجلى قد يلهم القارئ بكيفية الاحتفاء بالآخر، بالرغم من اختلافه، وكيفية قراءة التناص بين الأزمنة والأمكنة المتغايرة، فتغدو الإسكندرية تجسيدا سرديا للأصوات كافة، مجتمعة.

وفى السرد تتجسد حوارية الأفراد والمحيط البيئى عبر الممارسات اليومية التى تتجلى فيها العلاقة الجدلية بين العقلانى والحدسى، حيث تعرف الذات - بصفتها الفردية أو الجمعية - الخفى عبر عاديات الحياة. والتجربة المعيشة لا تقتصر على الممارسات اليومية بل تمتد لتشمل فعل القراءة. ومثلما يصعب فصل الموقف المعيش عن المحيط الثقافى، يصعب فصل النص عن واقع القارئ الراهن. فهناك تناص بين الحياة والنصوص، حياة اليوم والأمس، النص الشفاهى والمكتوب. وهذا التناص يقوض أسطورة تفوق زمن على آخر، فالقدم والحداثة يتجاوران، وفى استبعاد أحدهما أو إلغاء أحد النظم المعرفية تفتقد المعرفة البشرية أحد أركانها. فالمرء لا يتحرر من الجمود سوى بتعرفه الأفق الأثيرى فى الحياة. وتمتلك الجماعات البشرية كافة القدرة على ذلك مهما تفاوتت ثقافاتهما. ويتناهى ذلك النظام المعرفى الذى يدمج العقل بالحدس مع الأنظمة المعرفية التى تمليها توجهات المؤسسة؛ إذ دأبت تلك الأنظمة على القراءة الخطية للتاريخ لتشكل سير الحياة وفقا لمسروداتها، كما ارتدت المحاولات الثورية إلى نقيضها بعد تمكنها من السلطة.

أما فى سردية (الإسكندرية) فتجاوز الواقع التاريخى الذى يعانى من صدمة التحديث لا يتحقق سوى بقفزة تتجاوز القراءة التاريخية التى تنتهج التعقب التاريخى للوصول إلى لحظة انحصور الراهنة. وتحقق تلك القفزة لا بالانقطاع عن الماضى، ولا بالارتداد إليه، ولكن بإعادة قراءته. فالقراءة البديلة للحداثة تتطلب الوعى بما قبلها؛ والوعى التاريخى يتشكل بفهم الحاضر فى تناصه مع الماضى. فإمكانات التغيير لا تقتصر بالضرورة بمحاكاة تجارب التحديث الوافدة، ولكنها تكمن فى بناء القدرة على خوض تجربة الوعى الذاتى التى أعجزتها الحداثة، بمفاهيمها الوافدة، والحداثة المعكوسة بجمود أفكارها.

السلطة. وفى هذا الصدد يذهب ميشيل فوكو إلى أن الثورة

تعد حدثاً لا يشكل مضمونه أهمية كبرى فى حد ذاته، قدر ما يشهد لإمكانية الحدوث الدائمة، أى ما يستحيل إغفاله. فإمكانية الثورة هى ضمان لاستمرارية التقدم فى التاريخ المقبل (٢٩)

فالتحديث الثورى ليس الأسلوب الأوحى للتغيير والأجدر هو استشفاف إمكانات التشوير بقراءة السياقات المتناصية للتبصر بالاحتمالات المتعددة للتغيير. وتعد هذه القراءة استراتيجية مضادة تطرح خطاباً حوارياً يتجاوز الثنائيات المتضادة التى صبغت للتفرقة بين الثقافات، أو لإسقاط تعريفات ثقافية تتحدد بحقب تاريخية دون غيرها. تلك التقسيمات قد أقامت الحداثة الوافدة أو المعكوسة، وذلك ضمن خطاب التقدم المظروح، مما نتج عنه قراءة الظواهر وفقاً لرؤى مسبقة، تؤدى إلى تجريد الأمور. وقد تعرت مزاعمهم التى تغنت بالخلاص جراء حرب مدمرة تجسد شرعية تنافسية.

وقراءة التاريخ فى تناصه تنصدى لتلك القراءات الخطية، كما تشرى الإمكانات الإبداعية التى أضعفتها الحداثة الوافدة والمعكوسة. فقراءة الثقافة السالفة لعصر التصنيع فيه إعادة لاكتشاف شرعية المساواة. فثقافة ما قبل التصنيع تتعامل مع الآخر بوصفه مشاركاً فى طقوس العمل الجماعى اليومى. فالخطاب المؤسس على التعاون لا المنافسة يعمل على دمج الآخر، وليس إخضاعه. فقد تأسس الخطاب الحوارى بفعل الممارسات الجماعية، التى تتنافى ومبدأ التمييز. ويتم التواصل فيها على مبدأ المساواة. ومثل هذه الجماعة تجتهد التخاطب فيما بينها دون إقامة تراتبات بين الشاعر والعامل. ولحظة التواصل هى بمثابة اللحظة الأنثوية، التى تذيب الفروق بين الخاص والعام. ولا تنحصر فيها المعرفة فى فئة دون أخرى. فالوصول إلى المعرفة ممارسة جماعية، ممارسة دينوية يقترب فيها البشر من السر المقدس. وكلما أعيدت قراءة ثقافة ما قبل التصنيع، ساعد ذلك على الوصول إلى

معرفة تعضد أوأصر الجماعة، حيث تقربها من ماضيها المترسب فى لا وعيها. وفعل القراءة، بوصفه إحدى الممارسات اليومية، يكون له دور فى اختراق ثنائى هذا التاريخ لتعرف الأوجه الأخرى الكامنة فيه، فقراءة التناص تعمل على تمفصل النصوص المهملية والأزمة المنسية. ويندرج المؤلف والقارئ فى فعل القراءة/ الكتابة، وهى عملية شبيهة بالتخاطر الذى يؤدى بهما إلى نوع من «التنوير الدينى»^(٣٠)، كما يذهب فالتر بنيامين. تلك القراءة/ الكتابة تنفض الاشتباك القائم بين أنصار الحداثة الزاعمين بأحقية المؤلف المطلقة على النص، وأنصار ما بعد الحداثة الذين يؤكدون انفصال النص عن المؤلف، أى موت المؤلف. فذاتية المؤلف، هنا، تنطلق من سياق اجتماعى، مما يبرئها من الموقع المتعالى الذى تمثله المؤلف الحدائى.

فالصوت الحوارى الذى يتخلل «الإسكندرية» يتحدى فردية صوت المؤلف؛ إذ يصعب تمييز صوت المؤلف عن الأصوات الأخرى فى تكثرها. قراءة التناص تقيم علاقة حوارية بوسعها استيعاب الظواهر المتناقضة فى الماضى والحاضر. ومن ثم، فهى قراءة تنتج تغييراً اجتماعياً يتعدى الحدود الزمنية والمكانية؛ ذلك لإعادة هيكلة الموضوع الثقافى فى الخطاب العالمى.

تغدو «الإسكندرية» ذاتية جماعية بوسعها أن تكفل علاقات منتجة على الصعيد الاجتماعى. فراهنا يتساءل عن كيفية إقامة خطاب حوارى قادر على التداول مع راهن تعدد ثقافته. وهو ليس تساؤلاً متروكاً دون إجابة يسعى إليها، بل هو سؤال يتوجه نحو المطلقات المتعلقة ببعض الموضوعات. فالسؤال يقيم تياراً مضاداً لمسروقات الحداثة ومعكوسها. وهى مسروقات يكمن الغرض منها فى تأكيد مواقفها المتعالية المتباعدة عن الراهن المعيش، وفى القراءة البديلة للحداثة ومعكوسها مطالعة لتغير آفاقه؛ مطالعة تستوعب الراهن بتناقضاته تمهيداً لتسويتها. وعلى هذا النحو، تغدو المعرفة نوعاً من الممارسة السياسية؛ إذ هى علاقة تبادلية تتعدى خطاب الاختلاف.

Roger Allen. *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction* New York: Syracuse Up, 1982

انظر أيضا:

Sabry Hafez. *The Genesis Of Arabic Narrative Discourse: A Study in The Sociology Of Modern Arabic Literature*. London: Saqi Books, 1993.

(٢) انظر، جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٤.

(٣) وفقا للمفكرين، ظهر هذا الانقسام بين الجديد والقديم في الغرب أيضا. انظر:

Michel Foucault *Language, Counter - Memory, Practice*. Ed. Donald F. Bouchard & Sherry Simon New York: Cornell Up 1977.

(٤) عن تشكل مفهوم الأمة، انظر:

Partha Chatterjee *The Nation and its Fragments: Colonial Postcolonial Histories* New Jersey: Princeton UP, 1993, and

(٥) عن تأثير الرواية الغربية التي سادت في القرن التاسع عشر على الرواية المصرية، انظر:

Samia Mehrez. *Egyptian Writers Between History and Fiction*. Cairo: American Up 1994.

(٦) عن المفكرين والسلطة، انظر:

Foucault: *Intellectuals and Power*, 205 - 17

(٧) لاحظ بعض نقاد الرواية في مصر أن معظم الروائيين الأوائل كانوا من مالكي الأراضي، وهذا اختلاف رئيسي بينهم وبين الكتاب الغربيين في القرن التاسع عشر، الذين كان معظمهم ينتمي إلى الطبقة البرجوازية. انظر: محمود أمين العالم، أربعمائة عاماً من النقد التطبيقي، القاهرة، دار المستقبل العربي، ١٩٩٤. انظر أيضا:

Ali B. Jad. *Form and Technique in The Egyptian Novel* London: St Anthony's College, Oxford, 1983, 16 - 18.

(٨) ولد إبراهيم عبدالمجيد في كرموز عام ١٩٤٣، له عدة روايات وقصص قصيرة، حصل على «جائزة نجيب محفوظ» في الرواية من الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٦، عن روايته «البلدة الأخرى»، التي تم ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية. ترجمت أعماله الأخرى إلى عدة لغات.

(٩) طبعت في القاهرة، دار الهلال ١٩٩٦، ظهرت لها ترجمة إلى اللغة الإنجليزية عن دار نشر الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٨. فيما يلي سوف أشير إلى العنوان بـ الإسكندرية، وذلك للاختصار.

(١٠) عن مفهوم الثقافة ومفهوم الأمة استعنت بكتاب:

Homi Bhabha (Ed.) *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990

The Dialogic Imagination Ed. Michael Holquist. Trans. (١١) Caryl Everson & M. Holquist Austin Texas Up, 1981.

A poetics Of Postmodernism. New York: Routledge, (١٢) 1988: "Historiographic Metafiction: Parody and The Intertextuality Of History", *Intertextuality & Contemporary American Fiction* Eds. Patrick O'Donnell & Robert Con Davis. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1989, 3 - 32

A Poetics Of Postmodernism, 127. (١٣)

"Historiographic Metafiction", 6. (١٤)

Imagined Communities: Reflections On The Origin and Spread Of Nationalism. London: Verso, 1983, 30 (١٥)

(١٦) طرح فالتر بنيامين ضرورة الاهتمام بالعوامل الصونية أثناء القيام بالدراسات المادية. ووفقا لما قال، فالحياة اليومية تتخللها عناصر صونية انظر:

Reflections: Essays. Trans. Edmund Jephcott. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

(١٧) موقف المؤلف المزوج يستحضر إلى ذهني تصور فالتر بنيامين عن المؤرخ بوصفه رسولا للتاريخ. فالمؤرخ يؤلف بين القديم والحديث، وهو الرسول الذي يطرح جدلية الدمار الذي يتولد عنه الخلاص. انظر:

Illuminations. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken books 1968 Gershom Scholem, "Walter Benjamin and His Angel". Trans. Werner Dann Lauser. On Walter Benjamin. Ed. Gary Smith Cambridge: MITT, 1988, 51 - 89.

(١٨) يتناول بنيامين أيضا فعل القراءة بوصفه إحدى مظاهر التخاطر.

Reflections, 189.

(١٩) يعد بنيامين من أول المفكرين الذين أشاروا إلى احتمال تحول مفهوم انتصنيف إلى مفهوم غيبي في حالة الإيمان التام بـ التقدم بوصفه فعلا مطلقا انظر:

(٢٤) يقع تمثال محمد على فى ميلان المنشبة وهو من أهم مبادىء الإسكندرية ومحمد على هو مؤسس الأسرة المالكة بمصر، وتختلف الآراء حول إسهامه فى تاريخ مصر الحديث.

The Sacred, Visions Of Excess: Selected Writings, 1927- (٢٥)

1939. Ed & Trans Allan Stockl Minneapolis: Minnesota Up, 1985, 224.

Bataille, 240 (٢٦)

Bataille, 240 (٢٧)

Instructions Pariennes. Paris: Galilée, 1977, (٢٨)

20 Hutcheon, "Historiographic Metafiction", 11

Language, Counter-Memory, Practice, 146. (٢٩)

Reflections, 192, Scholem "Walter Benjamin (٣٠)

and His Angel", 79.

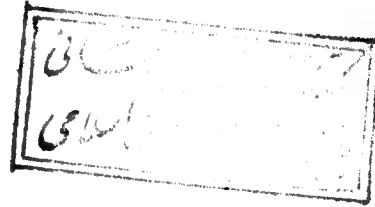
Susan Buck Morss. **The Dialectics Of Seeing.** Cambridge: MIT Press, 1991. 253 - 55.

(٢٠) يذكر المؤلف مصدرة فى التنويه الملحق بآخر الرواية.

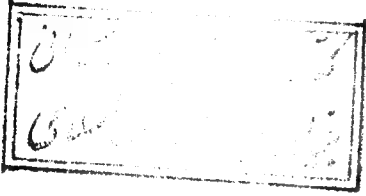
(٢١) فى الخطاب الخوارى، يبين باختين العلاقة بين الجماعة الريفية والبيئة. فهو يذهب إلى أن العامل الزراعى يعد منتجا ومستهلكا فى آن. ففى إنتاجه، تتفاعل السماء والأرض، الشمس والمطر. كما ترتبط احتفالاته بالمواسم الزراعية، فالحصار نشاط جمعى، فيتحدد وجود الفرد بعلاقته بالجماعة، ونشاطها الجمعى. والاتصال المباشر بين العمل الجماعى والأرض، والزراعة، يهدف لتحقيق الزمكة، أى وحدة الزمان والمكان. انظر ص ٢٠٦ - ٢٢٦.

(٢٢) باختين ٢٠٣.

(٢٣) باختين، ٢١٢.







محمود طاهر لاشين نظرة جديدة

عادل سليمان جمال*

الأجيال التي تلتها، يعرفها بعض القصور في الشكل والمضمون. وبالرغم من التسليم بهذا، فأنا متردد أشد التردد في قبول مطلق هذه الأحكام لسببين:

الأول: لا معنى كون محمود طاهر لاشين عضواً في «المدرسة الحديثة» أن يكون إنتاجه مثل سائر إنتاج أعضائها في الضعف والقوة؛ فذلك ليس لازماً. فلا ريب أنه يشارك أعضاء المدرسة في منحاهم وأهدافهم، ولكن قدرات كل كاتب مختلفة، وما يقصر عنه أحدهم يقوى عليه الآخر. وليس هذا بذعاً في «المدرسة الحديثة». فمثلاً إذا نظرنا إلى الأدب الهندوستاني مجده - كالأدب العربي الحديث في القصة والرواية والمسرح - استلهم الأدب الغربي عند نشأته. وواكبت أولى حركاته المتعشرة في هذه الفنون مثيلاتها في مصر واتخذت سبيلاً واحداً: من الترجمة إلى التقليد، ومن التعريب إلى الأصالة. وفي عام ١٩٣٦ أنشأ سجاد زاهر ومُلك راج أنتد «حركة الكتاب التقدّمين في الهند».

أشاد النقاد المعاصرون بالدور الذي أدته «المدرسة الحديثة» في تطور القصة القصيرة في مصر، على ما في هذا الإسهام من قصور في الشكل والمضمون. فلم تتخذ القصص في أشكالها الأطر التي وصل إليها الأدب الغربي بل الأدب الروسي. أما من ناحية المضمون، فقد كانت هذه القصص «محلية» الطابع، بمعنى أنها عالجت مشاكل المجتمع المصري زمن تأليفها، دون أن ترقى بهذا المضمون فتجعله إنسانياً يصور حياة الإنسان في هذا الكون.

كان محمود طاهر لاشين أبرز أعضاء هذه المدرسة، فبالكثير من عناية الدارسين الذين رأوا في نتاجه العيوب نفسها التي تسم هذه المدرسة^(١).

ولاشك أن أكثر أعمال محمود طاهر لاشين - نظراً لريادتها - إذا قورنت بمراحل النضج التي تمت على يد

لم يكن لاشين ناقداً ككثير من كتاب عصره كأخوين محمد ومحمود تيمور، والأخوين عيسى وشحاته عبيد، وحسين فوزى، وأحمد خيرى. فلم يوضح لنا منهجه فى كتاباته ولا الغرض منها كما فعلوا^(٥). ولكن فى مقابلة مع مجلة «المجلة الجديدة» نرى أنه كان على وعى تام بوظيفة الأدب وأنه يفضل الواقعية بآمالها وآلامها وحلوها ومرها؛ ولكن ليس شرطاً أن تستمد القصص موضوعاتها من المجتمع المصرى، فنحن جزء من هذا الكون، وشخصياتنا التى يجب رسمها بعمق يجب أن تكون إنسانية المنزع وإن كانت مصرية المكان^(٦). فمسألة عالمية الأدب كانت واضحة فى ذهن لاشين تماماً، بل فى ذهن «المدرسة الحديثة» عامة، فقد كتب أحمد خيرى مؤسس هذه المدرسة معلقاً على دورها بقوله إن أى عمل «محلى» يموت بعد ولادته، وإن أعضاء مدرسته لم يكن هدفهم الوحيد هو التركيز على المجتمع المصرى لا غير، بل كتبوا للإنسانية عامة غير مقيدون بمكان أو جنس أو زمان. وكلام أحمد خيرى فيه نظر، فلست أظن أن ما قاله ينطبق على كل أعضاء «المدرسة الحديثة» بلا استثناء، ولكنه يصدق أكثر ما يصدق على محمود طاهر لاشين.

قلت إن النقاد درسوا مجموعتى لاشين على أنهما قصص قصيرة فوجدوا أكثرها غير مكتملة الشكل، غير محكمة المضمون. وقلت أيضاً إن النقاد أخطأوا فى ذلك فطبقوا قواعد القصة القصيرة على ما ليس بقصة. وقلت ثالثاً إن ما ظنوه قصصاً إنما هو لوحات وبينهما فرق بعيد من ناحية المقاييس الفنية، ومن ثم فما أصدره من أحكام غير صحيح. وتقديم يحيى حقى للمجموعة الأولى فيه خير دليل على ما أقول:

من الظلم يا صديقى أن تحكم على محمود طاهر لاشين من مجموعة سخرية الناي وحدها، وهى أول مجموعة له، لم يكن عوده قد اشتد، ولم تكن موهبته قد نضجت.

ص: لك من مقدمة (سخرية الناي)^(٧).

وأريد الآن أن أنظر فيما اعتبرته لوحات وإلى أى حد نجح لاشين فى رسمها وهل هى من إبداعه أم تأثر فيها بما قرأ فى الآداب الغربية.

وكانت الدعامتان اللتان قامت عليهما هذه الحركة متشابهتين لما ارتكزت عليه «المدرسة الحديثة»: تصوير مشاكل المجتمع للفت النظر إليها من ناحية، وأن الأدب هو وسيلة قوية لإحداث تغيير فى هذا المجتمع من ناحية أخرى. وبالرغم من أن سادات حسن ماتشو كان من أبرز أعضاء «الكتاب التقدميين» فإنه لم يشارك أعضاء هذه الحركة نظرتهم بحذافيرها، فقد انفرد عنهم بإدماق قراءة فرويد، فكان من نتاج ذلك أن كتب قصصاً تعالج مشاكل الغريزة الجنسية^(٨).

الثانى: اعتبر نقاد أدب لاشين أن كل ما كتبه كان قصصاً قصيرة^(٩)، ومن ثم حكموا فيه مقاييس هذا النوع من الأدب فى مجموعته: (سخرية الناي)، و(يحكى أن)، ومن هنا، كان قصور حكمهم، لأنهم بحثوا فيهما عن فنية القصة القصيرة، وأغلب ما فى المجموعتين ليس من القصص القصيرة فى شىء. بل أغلب ما فى المجموعتين إنما هو لوحات sketches. فالمجموعة الأولى (سخرية الناي) تحتوى فى رأيى على قصتين وسبع لوحات. أما المجموعة الثانية (يحكى أن) فنضم سبع قصص قصيرة وثمانى لوحات. وإذا صح ما افترضته، استقام لنا أمران مهمان: الأول أن هذه الصيغة المحلية تسود فى لوحاته وليس فى قصصه القصيرة، ومن ثم ما انتهم به لاشين من هذه المحلية - بدلاً من النزعة الإنسانية - يكون قد جانب الصواب؛ فالصيغة المحلية عنصر أساسى فى فن اللوحات. فمثلاً كل لوحات الكاتب الأمريكى Washington Irving واشنطن إرفنج - ما عدا لوحتين - كتبت خلال إقامته بإنجلترا، وكان كلما أتم واحدة أرسلها إلى أمريكا لتنتشر هناك، ولم يستصوب نشرها فى إنجلترا حيث يقيم «لأن أكثر ما فيها لن يجذب انتباه أحد إلا القراء الأمريكيين»^(١٠).

والأمر الثانى، لا تحتوى أكثر قصص لاشين على هذه الصيغة المحلية، بل تتسم بنزعة إنسانية، صحيح أنه يستمد الشخصيات من المجتمع المصرى حيث تدور الأحداث، ولكنه يرتفع بهما فترى أن ما حدث ممكن أن يحدث فى أى مكان لأى إنسان.

بدأ لاشين - مثل ديكنز - فى نشر انتاجه فى الصحف اليومية والمجلات. ثم جمع هذه القصص واللوحات التى ظهرت بين سنة ١٩٢٤ و ١٩٢٦ وضمن أكثرها مجموعته الأولى بعنوان (سخرية الناي) التى نشرت سنة ١٩٢٦. أودع هذه المجموعة سبع لوحات وقصة واحدة، بالإضافة إلى قصة لتشيكوف، وهى التى عربها وجعل لها إطارا مصريا كما أسرت من قبل، وطرح أربع قصص من محاولاته الأولى لردائها^(١٣)، وقد أشار إلى ذلك الأستاذ أحمد خيرى سعيد. واحتجز أربع قصص من إنتاج هذه السنوات الثلاث وجعلها فى مجموعته الثانية (يحكى أن) التى نشرت سنة ١٩٢٨. وأنا أزعم أن لاشين كان مدركا أن براعته الحققة كانت فى كتابة اللوحات؛ لذا أودع مجموعته الأولى سبعا منها، وقصة واحدة. فإذا سلمنا بهذا استطعنا أن نعيد تقسيم هذه المجموعة. وسيرى القارئ مما يلى أنها أفضل بكثير مما ظن دارسو لاشين؛ لأنها لوحات، لا قصص، وهذا بالتالى ينفى زعما آخر، وهو أن مجموعة لاشين الثانية (يحكى أن) أفضل وأكثر نضجا لأن الكاتب قد ازداد تمرسا. وهذا زعم غير صحيح لسببين؛ أن أكثر ما فى المجموعة الأولى لوحات، أما المجموعة الثانية فتضم سبع قصص إلى جانب اللوحات، وأن أربعة من هذه القصص واللوحات فى المجموعة الثانية تنتمى إلى المرحلة نفسها التى كتبت فيها المجموعة الأولى كما أوضحت من قبل.

تصور لوحات بوز Boz التى كتبها ديكنز الحياة الاجتماعية فى لندن فى العقد الثالث من القرن التاسع عشر خير تصوير. وتقدم تصورا حيا مختلف مناحى الحياة فى هذه المدينة من خلال عيني صحفى يجول فى أرجائها فىرى:

أحسن ما فيها وأقبح ما فيها، والمرح الذى يشيع فيها والمتعة التى تتخللها، وما فيها من معاناة وخطايا^(١٤).

والناظر فى أدب لاشين لا تخطئه هذه العين الحادة المصورة دقائق التفاصيل للحقائق الماثلة أمامها. كان لاشين - كما هو معروف - مهندسا بالنظيم، وقد أتاحت له وظيفته أن يتنقل فى مختلف أحياء القاهرة، وأملت عليه أن يكون

كنت أود أن أقدم للقارئ تعريفا للوحة ومقوماتها الفنية التى نجعلها نوعا من الأدب مستقلا تماما عن القصة القصيرة، ولكنى فوجئت بعدم وجود دراسات عن اللوحة Sketch وعلاقتها بالقصة القصيرة وأنواع معينة من المقال Essay، فعولت على ما استنبطته من قراءتى، ورأيت أن اللوحة بالمقارنة إلى القصة القصيرة تتميز بما يأتى:

١ - لا تحتوى بالضرورة على بناء قصصى Narrative structure^(١٥).

٢ - تقدم شخصياتها بطريقة مباشرة Direct Presentation.

٣ - تتناول أحداثا «محلية» واقعية مباشرة Non - Fictional ترتبط بثقافة معينة.

ولما كانت «المدرسة الحديثة» أدمنت قراءة الأدب الروسى، فقد جاهدت دراسات النقاد لبيان تأثير الأدب الروسى على هذه المدرسة^(١٦)، ولكن هذا البيان عام غامض دون تفصيل فمن تأثر بمن؟ وأى عمل محدد تأثر بعمل روسى معين؟ وكيف بدا هذا التأثير: أفى الأسلوب، أفى الشكل، أفى المضمون؟ كل ذلك لا نجده فى هذه الدراسات واضحا محددا^(١٧). ولما كان محمود طاهر لاشين أبرز أعضاء «المدرسة الحديثة» وبالتالى ممثلا لاتجاهاتها، قد عرب إحدى قصص تشيكوف وجعلها تدور فى جو مصرى بأحداثها، فقد لقبه بعض النقاد بـ «تشيكوف مصر»^(١٨).

وبالرغم من أن لاشين كان مولعا بشارلز ديكنز Charles Dickens فلم يلفت ذلك انتباه أحد فينظر فى إنتاج لاشين فى مجموعتيه ليرى هل كان لـ Dickens تأثير على لاشين. وأنا أزعم - خلافا لكل ما كتب عن لاشين مما اطلعت عليه، ولعلنى فانتى شئ من ذلك - أن تأثير Dickens كان أعظم من كل الأدباء الروس مجتمعين من أمثال جوجول، وبوشكين، وتولستوى، ودوستوفسكى وترجينيف، وجوركى، وتشيكوف^(١٩). فتأثره بديكنز هو الذى جعله يميل إلى كتابة اللوحات Sketches التى ظنها النقاد قصصا قصيرة، وحكموا فيها بمقاييس القصة خطأ.

«لون الخجل». من هذا كله يتضح أن شخصيات لاشين أو قل أكثرها - خلافا لما نجد عند محمود تيمور وعيسى عبيد وغيرهما - من الطبقات الدنيا كما في لوحات بوز The Sketches of Boz.

والعلاقة بين الشخصية والمكان الذى تنزله علاقة وطيدة، فالمكان الحقيقى لا يسكنه إلا حشالة الناس على اختلاف مشاربهم وحرفهم. وحرص لاشين حرصا شديدا على أن يصف مظهر هذه الشخصيات، جاعلا ذلك أحيانا مسبارا يسر به غور دخالهم، فهو مثلا يستشف من الملابس التى على الشيخ محمد اليماني أنه محتال يدعى أنه رجل صالح ذو كرامات:

تذرع فى مظهره بكل ماهو شاذ وعجيب . فعلى رأسه أداة لها شكل الطرطور، وأضلاع السفطاوى، وألوان قوس قزح. وفى كل من أذنيه حلقة فى أسفلها جلاجل، وحول عنقه حلقة أخرى فيها عدد من المفاتيح المختلفة الأطوال والأشكال، مما يمكن أن يستعصى عليها أى باب أو خزانة، وعلى صدره قلائد من خرز، وسبح من الخشب، بنوء بحملها حمار فى مثل حجمه، وأعتقد أننا لو اتخذنا منها حبلا نجعل طرفه فى الأرض لأمكن الرجل الذى فى القمـر أن يمسك بالطرف الثانى، لو أنه مد ذراعه قليلا. (يحكى أن : ١٠٢).

وملابس أحمد صبرى فى «قرار الهاوية» وتصرفه ما هما إلا صورة لبيئته الحقيقىة التى يعيش فيها. والوصف المباشر للشخصية والمحيط التى تعيش فيه يعطينا - كما يقول Boz - «فكرة عن حقيقة الشخصية أفضل بكثير من أى عمود وصفى نكتبه فى الصحف». وفى إحدى اللوحات بعنوان Thoughts About People يرى Boz فى حديقـة سانت جيمس:

«رجلا طويلا نحيلًا شاحبًا، يرتدى معطفًا أسود، ويتطلونا ضيقًا رماديا، وحذاء جلديا يصل إلى ما تحت ركبتـه بقليل، وقفازا بنيا. وكانت فى يده

دقيق النظر والفحص، فظهر ذلك واضحا فى أدبه فوصف لنا الحياة فى القاهرة خلال العقد الثانى من القرن العشرين، فأمدنا بتفاصيل حية ممتعة لحيوات مختلف الناس من التجار والحلاقين وصانعى الأحذية، وقارئى الحظ، ورجال الشرطة البسطاء، والمدرسين والكتبة، والمحتالين، والعاشرات. وقد يقال إن هذه الواقعية فى التصوير كانت شائعة عند قصاص ذلك العصر، كما نرى فى قصص محمود تيمور وعيسى عبيد وغيرهما، ولم يكن هؤلاء الكتاب متأثرين بنديكتز، أقول : هذا صحيح، ولكن هذه الواقعية عند لاشين صوبت عدستها - كما عند ديكتز^(١٥) - إلى الطبقة الأدنى من الطبقة الوسطى، والطبقة الدنيا التى عددها منذ قليل. فإحدى الشخصيات الرئيسية فى (سخرة الناي) التى سميت المجموعة الأولى باسمها - وهى شخصية وهذان - غاية فى البؤس والشقاء. وشخصيات «فى قرار الهاوية» وضعاء من أراذل الناس يسكنون فى أحياء قذرة حقيرة. والخصوم الذين يظهرون فى المحكمة فى «بيت الطاعة» يصفهم لاشين بأنهم منحطون، بل من أخط الطبقات فى هذا البلد. وسكان حارة الطرابيشى فى «منزل للإيجار» حقراء، يمتنون أشد الحرف ضعة بالنهار، ويحترفون البلطجة ليلا. ولا يرى القارئ فى «جولة خاسرة» إلا حلاقا مغرورا، وصانعا للأحذية بائسا، وامرأة وضيفة تتسلط على زوجها الذى لا قيمة له ولا خطر.

ولا يسكن حارة الروم فى «مفتوفوليس» سوى مخنث فيه تعال وكبرياء، وبائع بيض، وخادم، وغسالة، وجمع من النساء فى غاية البؤس والشقاء. ونصيب مجموعته الثانية (يحكى أن) من هذه الشخصيات موفور غير منقوص: فرجل الشرطة فى «الشاويش بغدادى» فقير فيه غفلة وجشع، وقاطع التذاكر (كمسرى) بإحدى عربات الترام رجل بذئ سلبط اللسان، والشخصية الرئيسية - التى سميت القصة باسمها - الشيخ محمد اليماني «دفعه فقره إلى أن يدعى أنه شيخ متدين ذو كرامات حتى ينال احترام الناس وأموالهم، ورجب وزوجه فى «لون الخجل» لا يكادان يجدان ما ييقبهما على قيد الحياة ويضطران أن يسكنا فى حى حقير. وينتمى بعض شخصيات هذه المجموعة إلى الطبقة الأدنى من الطبقة الوسطى مثل محمود فى «بيت الطاعة»، وكامل فى

الحجرة مرتبة وضعت فوق حصيرة. هذه الأوصاف تدلنا على طبيعة الزوج ومن أى معدن هو. صحيح أن بيوت الطاعة تكون أقل بكثير من البيوت التى تعيش فيها الزوجات؛ لأن الغرض منها هو التأديب والطاعة، ولكن لا تكون البيوت على هذه الدرجة من القذارة والحقارة إلا بمقدار ما يكون عليه الزوج من الخسة والدناءة والجفاء.

هذه التفاصيل أساء نقاد لاشين فهمها؛ لأنهم نظروا إلى إنتاجه كله على أنه قصص، كما أشرت - وعدوها معيبة لسطحيته وعدم قدرتها - فيما زعموا - على كشف أعماق النفس الإنسانية التى يلفها الغموض والظلام^(١٩). وقد أوضحت من قبل أن فن اللوحات Sketches يقوم على وصف الشخصية من «الخارج» كما رأينا أيضاً، فإن هذا الوصف المباشر المفصل ما هو إلا مفتاح للشخصية نفسها كما حدثنا Boz منذ قليل. الواقع أن هذه التفاصيل لا قدح فيها فى أى عمل أدبى إذا كانت جزءاً لا يتجزأ من بنائه، بل إن بعض النقاد يرون أن التفاصيل التى قد تبدو لا علاقة لها بشئ فى القصة Irrelevant details عنصر مهم لتوضيح «الواقع» الذى تنقله القصة إلينا^(٢٠).

والشخصيات البائسة فى لوحات لاشين - كما هى عند Boz - بائسة تميصة حتى النهاية المريرة. ففى «قرار الهاوية» عانت زوجة أحمد صبرى من قسوته وبخله سنوات طويلة تكاد الأم وابنتها تموتان جوعاً، بينما ينفق ماله على الخمر. وإذا شكت إليه ما هما فيه انهال عليها ضرباً وانثال سبابه تباعاً، وهددهما بالطرد. ولكن كانت فى الحارة عينا قوادرة تراقب ان المرأة فى يقظة وحذر، وتنجح القوادرة فى مساعدتها وتدخل المرأة من أوسع أبواب البغاء، وتمضى السنون ويفعل الزمن والهم وأعباء السنين بوجهها الأفاعيل، ولا تنجح المساحيق طويلاً فى إخفاء التجاعيد وذهاب ماء الشباب، فتكون النهاية التعمسة.

ونرى فى «منطقة الصمت» طفلة فنجعتها الأيام بموت أمها، فيعطيتها أبوها - وهو من رجال الكنيسة - إلى عائلة غنية حتى تقوم على تربيته، وتوفر لها مالا يستطيعه هو. وتقع فى غرام ابن رب هذه العائلة وتسلمه نفسها، ويرفض

شمسية، لا لحاجته إليها، فقد كان اليوم صحواً جميلاً.. كان هناك شئ فى مظهر الرجل وسلوكه جعلنى أتخيل حياته جمعاء. وكدت أرى رأى العين مكتبه الصغير حيث يعمل وقد علاه الغبار منطوياً فى آخر المبنى^(١٦).

وبالمثل، فإن مظهر المباني تدل دلالة بيئة على نوعيات أصحابها وسكانها يقول Boz :

أنا مغرم حين أسير فى شارع ما بتخيل كنه سكان هذا الشارع والوظائف التى يقومون بها، ولا شئ يساعدنى فى هذا التخيل أكثر من مظهر باب البيت. وكلما زرت شخصاً للمرة الأولى، أنطلق بإمعان إلى مقرعة باب بيته، وأجد بعد تشابها واضحاً^(١٧).

وقد لاحظ Nisbet ملاحظة سديدة - وإن كانت من الوضوح بمكان - وهى أن معظم لوحات Boz تبدأ بوصف حسى للجماهير من دكاكين ومنازل وشوارع، إلخ..^(١٨).

وتفيض لوحات لاشين بهذا الوصف الحسى لما حوله إبان تجواله فى أحياء فى القاهرة منبثة عن قاطنيتها. فنجد فى لوحة «سخرية الناي» وصفاً تفصيلياً لمنطقة تقع على حدود القاهرة آنذاك اضطرت عائلة لاشين إلى الانتقال إليها بسبب مرض أخيه، وهى منطقة شديدة الضوضاء تمتلئ بالمصانع، تحيط بها بيوت العاملين فيها، وهى بيوت متهالكة فذرة يستند كل منها على الآخر فى مذلة وهوان خشية السقوط، وبدت كأنها رمز لسكانها التعمساء. والشارع الوحيد الذى يخترق هذا المكان متربب يزدهم بالباعة الجائلين وبضاعتهم وبراميل الخيار المخلل واللفت والليمون. وفى لوحة «بيت الطاعة» نرى الزوج يهيم لامرأته الناشز حجرة واحدة فى بيت متداع. وأثاث الحجرة هو سرير صغير، ودراب مستعمل، ومراة لا يكاد الناظر فيها يرى شيئاً، وحصيرة متهرئة، والشبابكان اللذان فى الحجرة مغلقان سمرًا من الخارج بخشبتين ضخمتين، فلا ينفذ إلى الحجرة ضوء أو هواء. إلى جانب حجرة الزوجة نجد حجرة الخادمة التى كانت مهمتها الحقيقية مراقبة الزوجة، وكل ما تحتويه هذه

خاسرة، فهي عنيفة متمسكة تعتدى على زوجها بالسب والضرب. والابنة في «منطقة الصمت» تشارك ابن العائلة التي تقيم معها فراشه، وبعد تركه تستبدل به قسيسا.

بالرغم من التشابه بين لاشين و Boz في تصوير المرأة بهذه الصورة المنفرة في اللوحات، فإنني أستبعد أن يكون لاشين قد تأثر بـ Boz هنا، لأن هذه الصورة القبيحة للمرأة موجودة في قصص لاشين أيضا. فمثلا في «يحكي أن» نرى نينى الفتاة الجميلة على علاقة جنسية بأحد أقربائها، وتستمر هذه العلاقة بعد زواجها. وتقوم الخادمة - وهي امرأة بالطبع - بتأمين دخول العشيق إلى بيت الزوجية، ومراقبة الزوج حتى لا يفجأهما. وفي قصة «حديث القرية»، وهي من أفضل ما كتب لاشين، نجد ضائع أحمدة متزوجا من شابة فقيرة، ولكنها غاية في الحسن والجمال. رآها موظف حكومي كبير فوقع في نفسه، فعرض على زوجها العمل في مكتبه، وعليها تدبير شئون بيته. فانتشلهما ذلك من الفقر المدقع. وباتت الزوجة سعيدة بما تنعم به من مأكول وملبس وبما تجده من الرضا في فراش سيدها^(٢٢).

وفي «منزل للإيجار»: ٥٨، يتعجب من قسوة جدة:

و كنت قد فرغت من رشف الفئجان الثالث -
بين إباء معدني وإلحاح المعجوز - وكان
للكأجروه الآدمي قد فرغ من قضم الخبز اليابس
منذ زمن بعيد، فهو الآن يريد أن يجلس إلى
جانبي، وجدته تنهاه. وقد كبرت عليها منه هذه
الوقاحة، فأهوت على ظهره تعلمه الأدب
ضربات تعجب كيف لم تشفق عليه منها بعد
الثالثة، وكيف لم يغش عليه هو شخصيا بعد
السادسة مثلا: بل كيف لم يمت تمام الموت
بعد التاسعة أو العاشرة على الأكثر!

هذه الصورة سلبية مصدرها عند الكاتبين - فيما يبدو لي - يأتي من التشابه الواقعي بينهما في نظرتهما إلى المرأة التي لم تتغير كثيرا إلا في أخريات حياتهما. ولعل زواج لاشين قبل وفاته بستين فقط فيه مصداق لذلك^(٢٣).

وفي إطار هذه الصورة العامة من الكراهية للنساء وخيبة الزوجات، يلقانا تشابه آخر بين الكاتبين، وهو: عدم

الأب أن يزوجه ابنه لعدم التكافؤ الاجتماعي. يموت الأب، فتظن الفتاة أن العقبة الكؤود التي كانت تعترض سبيلها قد زالت، ولكن الفتى يتنكر لها ويتركها وحيدة ملومة محسورة، فتلتجأ إلى أحد القساوسة طلبا للمأوى والحماية، فتتألهاما ولكن في فراشه.

وفي «لون الخجل» يلقانا رجب، رجل كبير قبيح مشوه الجسم. يعمل ساعيا في مكتب يتعرض فيه كل يوم لسخرية الموظفين من شكله القمعي وثيابه الرثة. وحية رجب في المنزل ليست بأفضل منها في المكتب. فهو متزوج من امرأة شابة جذابة ذات أنوثة عارمة لا يقدر على إرضائها. وبالرغم من المذلة والهوان اللذين كان يشعر بهما فإنه لم يفكر في تركها خشية أن يعيش في وحدة كثيفة وشيخوخة آسية. وكانت هي الأخرى تخشى أن يتركها فلا عائل لها ولا قريب، فقايضت أنوثتها الحارة بكسرة خبز ومأوى حقير.

ولكن نداء الجسد ازداد علوا فوجدت رواء غلتها في شخص كامل، وهو رئيس زوجها في المكتب، ومن دواعي السخرية أن كاملا هذا كان الشخص الوحيد الذي لا يهزأ برجب ويعامله باحترام، وكان رجب بدوره يقدر هذه المعاملة الحسنة ويثق بكامل كل الثقة. يأتيها كامل كل حين متنكرا في ملابس النساء فيقضي الليلة في فراشها أمنا مطمئنا بينما يغط زوجها في نومه في الحجرة المجاورة.

ما بلغت أنظر في لوحات Boz، كما لاحظ Gissing:

أنها خالية من الجمال الأنثوي ورقته... فكل امرأة في هذه اللوحات مدعاة للاحتقار^(٢٤).

وإذا استثنينا النساء الفقيرات اللواتي طحنهن البؤس في لوحات لاشين، فكل امرأة فيها إما عدوانية، أو مأكرة خادعة، أو لا يوثق بها، أو لا خلق لها أليته. نجد مثلا في «سخرية الذئب» زوجة الأب الشريرة القاسية تكلف وهدان ابن زوجها ما لا يطيقه صبي في سنه، ونعطيته نوز الطعام. ثم تنكسر الشكوى منه وتؤلب عليه أباه. والزوجات في «قرار لهاوية» و «بيت الطاعة» و «لون الخجل» لهن علاقات جنسية برجل آخر. أما الزوجة في «منزل للإيجار» وهجولة

في المدرسة الابتدائية. كان مدرس مادة الرياضيات يعطى التلاميذ عشر مسائل كل يوم واجبا منزليا، وكان لا يتساهل مع من يخطئ، فينزل به العقاب، فاتفق لاشين مع أحد التلاميذ المتفرقين في هذه المادة أن يبدؤا بالأجوبة الصحيحة لهذه المسائل. وكان لاشين يحب هذا الصبي ويعصف عليه لفقره، وكان يقاسمه ما يحضره إلى المدرسة من حلوى وشكولاتة، وزاد هذا العصف بعد اتفاقهما. واستمر الحال كذلك زمنا. ولكن في يوم ما أعطى الصبي لاشين أجوبة خاطئة، وتعمد الصبي أن يكون الخطأ شديدا يدل على غباء مستحكم، فقد انفجر كس التلاميذ ضحكا، وتميز المدرس غضبا. وكان العتاب مهيئا يتناسب مع سخط الجواب وبلاذة الجيب. ولم يستطع لاشين بعد هذه التجربة المريرة أن يواجى بقية الصبية في فصله أو أن يتحمل نظرات مدرسه، فاضطر والده إلى نقله إلى مدرسة أخرى. وبعد مضي خمسة وعشرين عاما على هذه الحادثة كان لاشين لا يزال يتساءل عما دفع هذا الصبي إلى هذه الفعلية المذمومة، رغم حبه له وإحسانه إليه^(٢٦).

المواقف المضحكة في لوحات لاشين و Boz تنشأ عندما يعرّى الكاتبان الشخصيات وينفذان إلى مكنونها، فتقف أمامنا مجردة ظاهرة مكشوفة. وقد زال - في أعيننا - ما ادعته لنفسها ولكن بقي لها - في أعينها - كما هو غطاء زائفا وبهرجا. وفي الواقع إن شخصيات هذه اللوحات عند كلا الكاتبين تبث على السخرية satire أكثر منها على الضحك Comedy. فمثلا يقدم لنا لاشين في «بيت الطاعة» رجلا من أصل تركي هو ممدوح أفندي:

مديد القامة، صلب العمود يكاد يكون رفيعا بالنسبة لطوله، لم تستطع خمسون سنة تقريبا أن تؤثر في تكوينه تأثيرا يذكر، فتحت شعره الأصفر القاتم جبهة عريضة ملساء، تشعر من ورائها بعقل واسع مدبر، وتحت حاجبيه الواضح الظهور الكاملى التقويس عينان ثاقبتان تبتعان عن صدق عزيمة وشدة مراس، وتحت شاربه المفتول المعتنى به شفتان رقيقتان، تدلان على عصبية وحدة مزاج.

جبهما للأطفال. ففى لوحة -The Blooming Christen-ing نجد أن السيد Nicholas Dumps يذهب إلى مسجده التي قام بها الملك هرود Herod للأبرياء، وفي تلك هناك شيء يكرهه كراهية مطلقة فهو الأطفال^(٢٧)، ويذهب يسأله ابن أخيه أن يكون إثنين طفله المنتظر، وفي تلك قائلا: قد يكون المولود أنثى، وفي هذه الحالة لا حاجة منى أما إذا كان ذكرا، فقد يموت قبل أن يعمد. فذهب Dumps في الجريدة أن ابن أخيه قد رزق مولودا غريبا، فالتقى الصحيفة في عنف وصاح: إنه ذكر، فذهب يصرخ ثم استعاد جأشه حين وقعت عيناه في الجريدة في سلة منكريات على عدد الأطفال الذين ماتوا. وحين يرى الصبي يشبه أحد ألا تظن أنه يشبهني؟ يجيبه Dumps أن هذا يشبه أحد التسمائل التي تنفخ في الأبواق المنحرفة من كبرياء القبور. ويقول Hillis Miller في مثال ممتاز من كتابه «من الأرض» Boz و Dickens يشبهان في Dumps في هذه الكراهية للأطفال^(٢٨). أى أن Boz (وهو في اللوحات ديكتز نفسه) عن السيد Dumps ليس تعبيراً عن شعور هذا الأخير، وإنما هو تعبير عن شعوره به Boz نفسه حيال الأطفال.

كراهية لاشين للأطفال ظاهرة واضحة في قصصه ونوحاته، بل ربما هي أشد من كراهية الكاتبين الآخرين. ففى «منزل للإيجار» يصف لاشين أطفال حذرة لا تسنى بأنهم «انحطت آدابهم وتدهورت أخلاقهم»، ويسأل حميد امرأة زارها وصفا بعجلة أقرب للحيوان منه للإنسان، ويسميه «الكائنات الأدمى»، وحين تضع المرأة يدها على الأرض لينام يقول لاشين: «وعلى الرغم مما كنت أحس في صدري له من عواطف الكره والضعفة... ثابته في نفس عاطفة الرفق بالحيوان»، (ص: ٦٣) أما فى «مسجد» فنبطع كراهية لاشين للأطفال أقصاها، فحين يرى رجلا غريب إلى حارتهم يلتفون حوله ويصيحون ويزعجون، فربما أسرع الخطى طاردوه.

ويدور أن كراهية لاشين للأطفال بعيدة الغور في نفسه، تعود إلى أيام صباه، ففى «أسرح ساعة في حياتي المدرسية» يتذكر لاشين حادثة أليمة وقعت له مع أحد الصبية

غافل عم، مختال بنفسه، يظن أنه راض زوجه «وعد ذلك انتصارا أخذ يباهي به في المجالس ويقاخر، وأخذ الناس يهتفون لما أهدى من حزم وعزم»، ولم يدرك أنه هزم شر هزيمة وأقبحها وأذلها. ويمعن لاشين في السخرية منه فيجعل يسمي ولده «أنورا» وأين ذلك «النور» وهو في ظلمة مدلهمة (٢٧).

أما شخصية السيد مصطفى الجيزاوى الشاذلى إمام جامع الفكهاني فعجب عجاب، يحترمه الناس ويجلونه:

«فطلبة العلم الشريف يكبرونه؛ لأنه يعلمهم الفقه في الصباح، ويلقنهم النحو بعد الظهر، أما الباقون من تجار وغير تجار، فلهم فيه صديق وصدوق، وناصح ونصوح، ومرشد رشيد، يستفتونه في أمور دينهم ويستشيرونه في شؤون دنياهم».

ولكن عيني لاشين النفاذتين ترى ما لا يرى هؤلاء المخدوعون. هما عينا مفتش تنظيم، تتمعان فيما تريان، ثم تسجلانه كما هو. يرى لاشين الجيزاوى جاهلا محتالا، وشاذا خسيسا. فمثلا عندما تلقى خطابا من صديق له دفعه إلى ابن هذا الصديق ليقراه له متعللا بأن الخط ردىء. ولكي يخدع امرأة من نساء الحارة اللائي يقمن على خدمته أنهى إليها:

بأنه رأى في المنام أنه كان يصلى بالكعبة، ولما انتهى هب نسيم عليل يحمل أرجا يملأ الناس طيبا وانشراحا، وإذا برسول الله صلى الله عليه وسلم مقبل عليه وفي يديه الطاهرتين كيس من السندس الأخضر ممتلىء، ختم بختم من الشمع الأحمر ومكتوب عليه: يا رحمن، وقال لى: يامصطفى هذا كيس به غسل من نهر الجنة، احمله هدية منى إلى جارتك الحاجة زينب الديموجية فإنها من عباد الله المخلصين.

ومنذ ذلك الحين أصبحت عبدة الله المخلصة عبدة مخلصة للشيخ، غير أنه أجلها عن الاشتراك الفعلى في خدمته، فحسبه منها الإشراف والمساعدة، فما عليها إلا أن تجرى المفاوضات اللازمة، حتى تجيء المرأة السمينية

ويستخدم ممدوح أفندى ذكاءه ووسامته فى إيقاع النساء الثريات فى حباله، ثم بعد ذلك يفتدين أنفسهن بأى مال كان ليخلصن من سوء معاملته، فيطلقن بعد أن يحصل على ما يريد من مال. ثم أذرتة السنون الخمسون أن شبابه ووسامته لن يدوما، فقرر - وما زالت به منهما بقية - أن يتزوج زواج استقرار، فتزوج نعيمة وهى ابنة أرملة تركية كانت صديقة والدته، لها بيت وبضعة أفدنة. وكانت نعيمة على قسط من التعليم، جذابة، تفيض جوانحها ببهجة الحياة. وكان ممدوح أفندى حريبا أن يعيش فى سعادة يهنأ بزوجه الشابة الجميلة الغنية، ولكن ما سعد به قديما أشقاءه بأخراه، فإغواؤه النساء فى شبابه جعله سعى الظن بهن، فلم يثق بزوجه الشابة، وخاف أن تقع فى حبال رجل مثله إبان شبابه ومن ثم «نشأ فى نفسه إحساس الغيرة واستفحل أمره، النافذة لا تفتح، الخادم لا يخاطب، الملابس حسب ما يصف، العتبة لا ترى إلا بمشيئته وتحت إشرافه». تأملت الزوجة، ثم احتجت، ثم ثارت، ثم تركت الدار، فلجأ ممدوح أفندى إلى المحكمة التى أصدرت أمرا برجوع الزوجة فردها الزوج إلى «بيت الطاعة» فى منزل حقير فى إحدى الحواري، وأوكل بها خادمة تراقبها فى غيابه. ولم يكن لنعيمة متنفس من هذا السجن إلا سطح المنزل، وعلى سطح المنزل المجاور التقت عيناها بعيني حمدي الطالب بكلية الحقوق. ومع الوقت تطورت العلاقة بينهما من ابتسام وكلام وود إلى حب واتصال فى غفلة من الخادمة العجوز. وتوددت نعيمة إلى زوجها ممدوح أفندى حتى يرخى من تشدده، فيتيح لها ذلك فرصا أوفر للقاء حبيبها.

وكلما أمعنت نعيمة فى غوايتها، أمعنت فى التودد إلى ممدوح أفندى، والرجل فرح بانتصاره، نمل به، غافل عن كل شيء إلاه. وبعد أشهر عاد بامرأته إلى منزلهما الأول مهللا مكبرا؛ ذلك لأن جنينا كان يتحرك فى أحشائها.

وبعد شهر أرسل ممدوح أفندى رقاع دعاو مذهبة الأحرف والحروف احتفالا بمولد ابنه «أنور». فهنا سخرية مرة، لا مجرد ضحك وهزل، فقد شرب ممدوح أفندى من الكأس نفسها الذى أذاقها الآخرين، وهو فى خلال ذلك

تتراحم فيه وسائل النقل على تباين أنواعها، يستغرق في النوم دائماً رغم دار المحافظة القائمة أمامه، وهي نومة - كما يصفها لاشين ساخراً:

هادئة موفورة الطمأنينة. فأى حمار تخدته نفسه،
وأى أتومويل يسول له بنزينة مس الحكومة بأذى
فى شخص شاوشنا بغدادى، لذلك لم يكن من
راكب أو رجل يمر بهذا النصب إلا تريت حتى
يفوته بسلام. نومة لا ينتهى فيها العجب! وهل
أعجب من أن نقول إن بغدادى هذا كان وسط
أحلامه يقوم بواجبه خير قيام.

وفى خلال إحدى نوماته الهنيئة قامت قبامة الميدان
وتجمع الناس حول مشاجرة قامت بين طالب وكمسارى
ترام. فأقبل الشاوش بغدادى يضرب الأرض برجله ويدفع
الهواء بصدره، وسط زحام المتجمعين كما انشق البحر
لموسى عليه السلام. وما إن وصل حتى صاح بالمشاجرين
معنفاً، فرد عليه الكمسارى أعنف رد، فانكمش الشاوش
بغدادى، وأوضح أنه يكلم «حضرة الأندى اللى الدنيا مش
سيعاه». سأل عن سبب الشجار، فأخبره الكمسارى أن
الطالب يدعى أنه أعطاه نص ريال. فانهال الشاوش بغدادى
على الطالب توبيخاً وتعنيفاً لافتراءه الكذب على رجل
مسكين مثل الكمسارى، يريد أن يسلبه ما يوازى أجر يومه
كاملاً. وأعلن إرادته أن يطلق الترام فانطلق، فاغتاظ الفتى
وأراد أن يثار لنفسه فقال للشاوش بغدادى: «يعنى النص ريال
اللى أخذه الكمسارى ما كنتش أنت أحق به؟ وعندما
سمع بغدادى بأحقية فى المبلغ التفت إلى الفتى وسأله
باهتمام: «هو صحيح أخذ منك نص ريال؟ فرد الفتى: «أيوه
وحياة شرفك إنت. وأنا مش عايزه، إنما خسارة فى واحد
كلب زى ده». فانطلق الشاوش يتبعه الفتى: وراء الترام،
وانقض الشاوش على «اللس الأثيم»، وأقسم إن لم يدفع إليه
نصف الريال ليذهبن به إلى القسم وليذيقنه الويال والنكال،
فأذعن الكمسارى، وقبل أن يستقر نصف الريال فى يد
الشاوش بغدادى التقطه الفتى شاكرًا الشاوش الذى كاد
ينفجر من الغيظ. فهذا رجل يدل مظهره على القوة والبأس،
ولكنه فى الحقيقة جبان، وهو موكل بحراسة الميدان، فيجب

«الملاحظة» التى تجلس بجانب بالعة البيض تعمل له الفسيل
كلما اقتضى الحال، وحتى يوافيه الفتى «الأعيد الأمرد»
بالقول المدمس كل صباح، وحتى تردد عليه الشابة الثالثة
الجيد، القضية الأذرع الغضة السيقان، لتبذى مدعاه يحتاج
إليه أثناء النهار.

أما طريقة مصطفى الجيزاوى فى منح بركاته فغريبة
حقاً، يفيض بها على الفتية والفتيات على حد سواء. ولو
رأها أى إنسان وكان قليل الاعتقاد بالفسح ولو قدر خردلة
وزناً أو حجماً، لذهبت به ظنون سوء كل مدعب: وهى أن
يلف الجبهة بإحدى يديه، ومؤخر الرأس باليد الأخرى، ثم
يهمهم ويتمتم ما شاء أن يهمهم ويستمتع ثم يحرك أولى
يدبه إلى أسفل ماراً بالوجنتين فالرقبة والكتفين فى حين تكون
اليد الثانية تتبع نفس الاتجاه فى الجبهة المقابلة (٢٨). وليس
رجل الدين المسيحى بأفضل من رجل الدين الإسلامى، ففى
«منطقة الصمت» يذهب شاب إلى الكنيسة، ويعترف للقسيس
بأنه قد ارتكب جريمة الزنا. ويعرف القسيس منه اسم الفتاة،
وهى ابنة الأندلفت، وكان القسيس يده مفتوحاً، فعنف الفتى
لأنه لم يسئ إلى الفتاة فحسب بل أساء إلى الكنيسة نفسها،
فخطيئته عظيمة معقدة، وسوف يصيب من أوجه ويطلب له
الرحمة والمغفرة، وعليه تقديم كفارة ذات شعبتين، شعبة
للكنيسة توزع على الفقراء، وأخرى للفتاة، تحفظ لها حتى
تقيم أمرها حين تحتاجها. ولما حضرته الفتاة مع والديها إلى
الكنيسة، كما هى عادتهم يوم الأحد، انصرفت القسيس
قائلاً: «تعالى يامجدلية» (٢٩)، فصعدت الأنثى لخطيئة ابنته
وبهنت الفتاة لمعرفته الغيب وأخبرها هو نفسه «بأنها أمامه
شفافة كالزجاج، وأن مغاليق نفسها تسير جلية واضحة». وقام
القسيس إلى الأم يكفكف دموعها، وإلى أبيها يهنئ عليه
مصيبته، وزاد فى بره وعطفه فقبل أن تعيish الفتاة فى كنفه،
فلا يؤذيها أحد، وضمن لها مستقبلها. قالت الفتاة برة
وعطفه فى سريره كل ليلة (٣٠). وفى ليلة «الشاوش
بغدادى» (٣١). يقدم لنا لاشين شخصية من عالم «السلطة»
واقفاً وسط ميدان باب الخلق ناصباً فى النساء قائمته الطويلة،
ناشراً أكشافه العريضة، مرسلًا كبره السور. ولكن هذا
«الحارس الموكل بسلامة الجماهير» فى هذا الميدان الذى

بل دعنى أبكى، السبب ... السبب الحقيقى هو أن شبان الطبقة العالية الذين يسمون هنا بالأرستقراط لا ينحطون عادة إن لم يكن مطلقا إلى بنات الطبقة المتوسطة مهما كان مقدار تعليمهن وتهذيبهن ... أما شبان الطبقة المتوسطة فإنهم ينفرون من مثلى ... وهم فى الغالب قانعون ببنات أوساطهم.

ومن الملاحظ أن لاشين ليس متعاطفا مع مثل هذه الشخصيات، فيجعلها دائما تعاني المذلة والهوان، فمثلا شكرى بك فى «منزل للإيجار» يقع فى غرام خادمة زوجته ويتزوجها سرا. وعند اقتضاح السر:

انقضت عليه الزوجة كاللبوة أوديت فى عرينها وأوسعت سبا وشتما ثم نزلت عليه بالشبشب لحد ما بقينا كلنا نهاربها نخلص عنه لم حد قدر أبدا، وهو يا عبنى واقف مدلل (٣٣).

ولا يستطيع شكرى بك أن يتحمل هذه الإهانة فتقضى عليه. أما حمدي بك (الوطواط) فتجرح كرامته ويذل أنفه عندما تهرب ابنته مع قومسيونجى زرى من الطبقة الدنيا، محطمة بذلك كل آماله وما جاهد فى سبيله للانتماء إلى الطبقة الأرستقراطية. هذا التصوير الدقيق لشرائح من المجتمع والكشف عما فيه من رياء وزيف وخداع وأوهام، لم يقع موقعا حسنا من النقاد، فعابوا على لاشين تصويره هذه الحقائق المرة، وأخذوا عليه قصوره فى أن يقترح حلولا لها حتى يرقى المجتمع ويتطور وتحسن الحياة بنبذ هذه الرذائل، والعمل بالفضائل. ولكن فاتهم أن لاشين اتخذ من الحياة موقفا محايدا، كما فعل تشيكوف وستاندال وماترو. صور لاشين الحياة كما هى، كما رآها لا كما يجب أن تكون جعلت لاشين مهندس التنظيم وظيفته - كما جعلت Boz الصحفي وظيفته - ينظر إلى الأشياء بعين فاحصة ثم يدونها كما هى دون تدخل.

والآن، إذا نظرنا إلى بعض الحقائق التى حاول هذا المقال أن يثبتها، وهى: أولا أن لاشين كان معجبا بالأدب الإنجليزي عامة وبديكتر خاصة، وأنه قرأ أعمال Dickens

أن يكون يقظان حذرا، وكل من يراه يظنه كذلك لأن حواجه الكثيفة تخفى انطباق جفنه، وشاربه الكث يستر انفراج شففيه، والمظلة التى يقف تحتها مرسله ظلها فوقه تمويه منظر رقبته المائلة. ولكن الواقع هو أنه نائم أبدا. وهو أخيرا مثل «السلطة» يحق الحق ويحافظ عليه، ولكنه يتزعزع لنفسه بغير حق.

ومظهر آخر من مظاهر السخرية فى لوحات لاشين - يتصل اتصالا وثيقا بما تحدثت عنه منذ قليل، وهو ادعاء الشخصيات ما ليس فيها - هو تقليد الطبقة الدنيا من الناس للطبقة الوسطى فى محاولة الانتماء إليها، وتقليد هذه الطبقة الأخيرة للطبقة العليا والادعاء لها. فى لوحة «منزل للإيجار» (٣٢) نجد ضابطا ثريا يرعى ابن خادمه الذى مات؛ لأنه كان يتحرق شوقا إلى أن يكون له ذكر إلى جانب ابنته الوحيدة. أبدل اسمه من عوض إلى شكرى وتعهد تربيته وتعليمه. ثم أناخ الزمان على ثروة الضابط، فخسر أكثرها فى القمار، ثم ذهبت مضاربات البورصة بما تبقى منها. وكان شكرى قد أنهى دراسته الثانوية، فاستطاع الضابط بما له من اتصالات تعيينه فى وظيفة جيدة، وما زال شكرى يترقى نتيجة مساعى الضابط الحميدة من جهة واجتهاد شكرى من جهة أخرى حتى وصل إلى منصب ممتاز، فزوج الضابط ابنته الوحيدة لشكرى بك، وقبلت الابنة على كره؛ لأنها: «كانت تحس فى أعماقها أن هذا السذى أمامها إنما هو عوض لا سواه». أما شكرى بك فقد هدته فطرته إلى سبيل الرقى فى الحياة الحكومية، فسار عليه فارتقى:

وانتفخ وجهه، وبرز كرشه تحت صدرينه البيضاء، وغلظ كل من صوته وعصاه، وعد من تلك الشخصيات الوارمة التى تستثير الرهبة فى نفوس الغير، والتى تسمى طبقة الأرستقراط.

أما فى «الوطواط» فنجد أن دراسة حمدي بك فى فرنسا وزواجه من فرنسية، وأمواله التى جمعها بمهارته، تؤهله أن يتخطى عتبة الطبقة الوسطى إلى رحابة الطبقة العليا. ولكن هذه الطبقة تعتبره دخيلا وليس أرستقراطيا أصيلا. وتشعر ابنته عائدة بهذا الشرك الذى لا تدرى كيف الفكاك منه، فى حوار مع أبيها تقول له:

أكثر من خمسين سنة، ظهرت خلالها دراسات عن محمود طاهر لاشين أنصفه كاتبوها ما استطاعوا، أبرزها دراسة بالإنجليزية لصبرى حافظ، أشرت إليها فى الهامش الأول. وأرجو أن يكون مقالى هذا قد أوضح جانباً آخر من جوانب محمود طاهر لاشين تبين عن عبقريته وإبداعه.

يطرح Gissing فى تعليقه على لوحات Dickens السؤال التالى:

هل هناك كاتب مبدع مثل Dickens فى أى أدب من آداب الأمم جمعاء صور إنتاجه المبكر المجتمع الذى نشأ وعاش فيه؟

أرجو أن يكون فى هذا المقال وما سبقه من دراسات إجابة شافية عن سؤال الأستاذ Gissing.

هوامش:

١- من أبرز من كتبوا عن طاهر لاشين الكاتب المصري الدكتور مصطفى عزيز الأستاذ يحيى حتى رحمه الله رحمه الله فى حفلات فى القند وفجر القصة المصرية، والأستاذ عباس - - - - - رحمه الله. والأخى الكريم صبرى حافظ مقالات قيمة عن محمود طاهر لاشين فى مجلة المجلة المصرية، وفى كتابه الأخفى من مصر (الإنجليزية: The Genesis of Arabic Narrative Discourse. London: Saqi Books, 1993).

٢- Leslie Flemming, Another Lonely Voice: The urdu Short Stories of Saadat Hasan Manto. (Los Angeles: University of California Press, 1974), pp. 25-26.

٣- محمود طاهر لاشين رواية واحدة هى: حبيبى، نشرت عام ١٩٣٤، ولها تحليل جيد فى كتاب أخى عبد الله - - - - - رحمه الله: تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر. طبع دار - - - - - الثانية ١٩٦٨. ص: ٢٦٠ - ٢٧٧.

٤- Washington Irving, The Sketch Book. (New York: New American Library, 1961), p. vii من المقدمة

٥- لعل الانكفاء على هذه النزعة «الخلفية» من الفترة التى عده بعض النقاد عيباً، لما يبرره، فقد كتب فى الفترة الثانية من القرن العشرين متأثرين بشوة ١٩١٩. فانتقوا إلى - - - - - المصرية، حتى إن عيسى عبيد قدم مجموعته القصصية «الرجل هائم» إلى سعد زغلول قائلاً: «هدية صغيرة من كاتب صغير يفتخر بآماله عظيمة بأن تستغل بلاده وتستغل معها الفرد المصري». «شرح أهداف كتاب جيله

بقوله: «فغابتنا الوحيدة من تأليف القصص أن تساعد على إيجاد أدب مصرى عصري خاص بنا، وموسم بطابع شخصيتنا وأخلاقنا».

٦- مجلة المجلة الجديدة، يونيو ١٩٣١، ص: ٩٦٨.

٧- المصدر نفسه، ص: ٩٦٤.

٨- انظر مثلاً مجلة الشباب، المدد: ٢١، إبريل ١٩٢٠، ص: ٧، فجر القصة المصرية ليحيى حتى رحمه الله (طبع الهيئة المصرية، ١٩٧٥)، ص: ٨١ Studies in Modern Arabic Literature. ed. R.C.

Ostle (warminster: Aris and phillips Ltd., 1975), p. 102

٩- انظر مثلاً مقدمة يحيى حتى لمجموعة لاشين «سخرية الناي» (طبع الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٤)، تطور فن القصة القصيرة فى مصر، لسيد حامد النساج (دار الكتب العربى، ١٩٦٨) ص ١٧١، ١٧٤.

١٠- انظر مثلاً مقالة للتائد القدير صبرى حافظ عن لاشين ومولد القصة المصرية فى مجلة المجلة المصرية، المدد: ١٣٤، فبراير ١٩٨٦، ص: ٩١.

١١- يقول الأستاذ يحيى حتى رحمه الله «وقد هام منذ صغره بالاطلاع على الآداب الأوروبية، فقرأ الإبلادة وعبون الأدب الإنجليزي والفرنسى والروسى، وإنما أشد تأثراً كان فى مبدأ أمره بشارلز ديكنز ومايك نين. وكان دأبه منذ أن اشتغل فى التنظيم أن يضع فى جيبه أوراقاً سرّوعة من مجلة استراند اللندنية، فيقرأ قصصها حتى فى الترام» فجر القصة المصرية، سلسلة المكتبة الثقافية، المدد: ٦، ص: ٨٤.

١٢- هذه القصص هى «صح» فى مجلة الفنون، المدد الرابع، سبتمبر ١٩٢٤، ثم نشرت تحت عنوان مختلف هو «قصة غير كاملة» فى صحيفة

أن أمه عشيقه أحد أصدقاء العائلة المقربين وكلتا القصتين في مجموعة يحكى أن.

٢٣- انظر سخرية الناي، ص: ف من مقدمة يحيى حتى.

٢٤- The Sketches by Boz, 2: 173- 194.

٢٥- Dickens Centeunial Eassays. p. 110

٢٦- انظر مجموعة (النقاب الطائر) ص: ١٩٢-١٩٤ مطبعة حلیم، القاهرة ١٩٤٠ .

٢٧- انظر القصة في مجموعة سخرية الناي، ص ٣٧-٤٧ .

٢٨- المصدر السابق، ميفيستوفليس، ص: ١٠٥-١١٩ .

٢٩- إشارة إلى مريم المجدلية، وهي فتاة جميلة، كانت في أول أمرها خاطفة، فجاءوا بها إلى المسيح عليه السلام ليقم عليها حد الزنا، وهو الرجم، فتوسلت إليه وأبدت توبتها، فنظر المسيح عليه السلام إلى الناس قائلاً «من كان منكم بلا خطيئة فليرميها أولاً بحجر»

٣٠- المصدر السابق، ص: ١٢١-١٣٢ .

٣١- مجموعة يحكى أن، ص: ٣١-٣٦ .

٣٢- مجموعة سخرية الناي، ص: ٥١-٥٦ .

٣٣- المصدر السابق، ص: ٦٩-٧٩ .

الفجر، العدد: ٤٩، ديسمبر ١٩٢٥، وقصة زواجه بسماده، نشرت أيضا في الفجر، العدد الثالث، فبراير ١٩٢٥، و «الأستاذ»، نشرت في الفجر أيضا، العدد الثامن، مارس ١٩٢٥، و «في مكتب عبد اللطيف قطب» في الفجر أيضا، العدد الثالث عشر، إبريل ١٩٢٥.

١٣- انظر: فجر القصة المصرية، ص: ٧٩.

١٤- J. Butt. Dickens ■ Work.(london,1957), p.38

١٥- G.Gissen. Critical Studies of the works of charles Dick- ens, (New york: Haskell House, 1965), pp. 16-17

١٦- Charles Dickens. The Works of Charles Dickens. (the sketches by Boz), (new york, Bigelow and Co. Inc., n. d) 1:269.

١٧- المصدر نفسه 1:52

١٨- A Nisbet. ed Dickens Centeunial Essays . C Berkeley and Los Angeles of California Press. 1971), p. 96

١٩- انظر على سبيل المثال لا الحصر: تطوّر فن القصة القصيرة في مصر، ص: ٢٠٩-١١٢، القصة المصرية (طبع دار المعارف بالقاهرة، ١٩٧٣)، سخرية الناي، انظر مقدمة يحيى حتى، ص ٢ .

٢٠- Dickenc Centeunial Essays . p. 88.

Critical Studies of the works of Charles Dickens, pp. 22-٢١

23

٢٢- انظر مثلاً: «ولكنها الحياة» وفيها تقع الزوجة في غرام أعز أصدقاء زوجها بعد موت هذا الأخير مباشرة. وأيضاً «القدرة» حيث يكتشف عزيز



الخطاب المسرحي فى النقد الأدبى بالخليج العربى

نورية صالح الرومى*

المدخل

الخطاب النقدى هنا باعتباره مشروعاً يطمح إلى رصد الحركة النقدية المواكبة للتجربة المسرحية فى منطقة الخليج العربى وتقييمها.

ومن المعروف أن الخطاب بأنواعه المتعددة، يرتبط بمستوى الخطاب الثقافى السائد فى مجتمع بعينه، حاملاً رسالته المنوطة به، باعتباره - أى الخطاب الثقافى العام - يشكل «مرجعية» الخطاب الخاص، ويحدد له السياق المعرفى الذى يفك أسرار «الشفرة» التى يقوم عليها الخطاب الأدبى، أو النقدى، موضوع بحثنا. لذلك، فلا غرو أن يتعدد الخطاب الثقافى ذاته، والخطاب الأدبى جزء منه، وأن تتعدد طرائقه ومستوياته فى التعامل مع المرسل إليه، فردياً كان أو جمعياً، كل بحسب ثقافته، وطبيعته، ومدى وعيه بالخطاب الإبداعى، موضوعياً وفكرياً، تاريخياً واجتماعياً، فنياً وجمالياً، الأمر الذى يقودنا إلى الحديث عن التجربة المسرحية والحركة النقدية المصاحبة لها فى الخليج العربى، من خلال إشارة

من طبائع الأمور فى مجال الدرس الأدبى أن ينشأ النقد الفنى لاحقاً للنص الإبداعى، راصداً، ومقوماً، ومطوِّراً، ويتراكم التراثين النقدى والإبداعى، يتكون - فى تاريخ الآداب والفنون - ما نطلق عليه اسم: الخطاب النقدى والخطاب الأدبى ضمن منظومة الخطابات الثقافية الأخرى من مثل: الخطاب المسرحى، والخطاب الروائى، والخطاب الشعرى، والخطاب الدينى، والخطاب السياسى، والخطاب الإعلامى.. إلخ. وعلى الرغم من أن مفهوم الخطاب - وهو مصطلح حديث - غير متفق عليه تماماً طبقاً لتعدد الموضوعات التى يطرحها الخطاب^(١)، فإننا نطمح إلى تحديد مفهومنا للخطاب فى مجال هذا البحث النقدى، فإذا هو فى رأينا، فى إيجاز شديد: «نقد النقد». بمعنى أننا نستخدم

* نسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكويت.

حيث لم يتم بإعداد نصوص تاريخية أو أدبية على نحو تمثيلي مدرسي، وإنما يكتب للمرة الأولى أعمالاً مسرحية شعرية من تأليفه صادف أن لاقت رواجاً على مستوى النص الشعري، أو العرض المسرحي في آن، فقد طبعت ثم عرضت على المسرح في عامي ١٩٣٢ - ١٩٣٣^(٢)، على التوالي. غير أن كتابات الشاعر العريض لم تفرخ أعمالاً أخرى عند ظهورها مباشرة، على نحو ظل معه العريض وكتاباته المسرحية آنذاك، علامة وحيدة، وتجربة فردية من حيث قصدية التأليف المسرحي، ومن حيث كونها صيغت شعراً^(٣)، ومن حيث كونها أيضاً أول نص مسرحي مكتوب في المسرح العربي في الخليج. ولذلك، فقد كان - العريض - استثناء يؤكد القاعدة التي تقول: إن هذه الفترة من بدايات المسرح في الخليج العربي، تنتمي إلى مرحلة التجريب المبكرة، بكل شوائبها وعيوبها الفنية.

وتتوالى بعد ذلك المحاولات المسرحية (التمثيلية) - على مستوى المسرح المدرسي - في كل من الكويت والبحرين آنذاك، مشكلة البدايات التاريخية لنشأة هذا الفن الجديد، وظهوره في هذه المنطقة للمرة الأولى. وبالرغم من افتقار هذه المرحلة لجوهر الفعل المسرحي، أو الدرامي، كما نعرفه حالياً، فإنها قد غرست في وجدان المتلقي - الجمهور - وعياً مسرحياً مبكراً بجذوى المسرح ووظائفه الحيوية نفسياً، واجتماعياً، وجمالياً، الأمر الذي أسرع بنماء هذا الفن لاحقاً. حتى تبوأ موقعه من خارطة الفنون والآداب في الخليج العربي.

ولا يختلف مؤرخو الأدب ونقادهم على أن التجريبتين المسرحيتين في البحرين والكويت قد تزامنتا - تقريباً - من حيث النشأة، وتشابهتا من حيث البيئة الثقافية والاجتماعية^(٤). أما بقية الدول الأخرى في منطقة الخليج، كدولة الإمارات العربية المتحدة، والمملكة العربية السعودية، وقطر، وعمان، فقد تأخر ظهور المسرح فيها إلى أواخر الستينيات، وأوائل السبعينيات، لأسباب ثقافية واجتماعية وسياسية عدة.

وتتسم مرحلة البدايات عموماً - بعدد من السمات أهمها: الانكفاء على المسرح المدرسي في تنمية الوعي

موجزة عن نشأة الفن المسرحي في هذه المنطقة، ومدى ارتباط هذه النشأة عندنا بالوعي الجمعي، أعنى المجتمع والجمهور بالإبداع المسرحي، وأهمية دوره وأهدافه، ومدى الحاجة إليه. بعبارة أخرى، ما جدوى المسرح، وما وظائفه الحيوية التي دفعت الجمهور المتلقي إلى الإقبال على هذا الفن المسرحي الوليد عربياً، مع بدايات هذا القرن. وتقويم هذه التجربة المسرحية التي لم يجاوز عمرها - محلياً وخليجياً - بضعة عقود من الزمان من النجاح والفشل، ومدى مواكبة الحركة النقدية لها، ودورها العميق والأساسي في تنمية الوعي المسرحي لدى الجمهور المتلقي على المستوى الاجتماعي والفنسي، وفي النهوض بالتجربة المسرحية ذاتها على المستوى الفني والجمالي.

وقد اختلف الجمهور الخليجي - في البداية - في تقويم هذه التجربة - وفي تحديد أهدافها ووظائفها وغايتها (بين التسلية والتعليم)، أو (بين انترفيه والتثقيف). ودون ما خوض في هذا الخلاف الآن الذي يمكن أن نعزوه إلى قلة وعي الجمهور بالعمل المسرحي وطبيعته آنذاك، وعدم وجود حركة نقدية مواكبة لهذه البدايات، فإن الذي يعنينا في هذا المقام هو أن التجارب المسرحية المبكرة كانت تجارب فردية يقوم بها بعض الهواة، وتنقصها مؤازرة الدولة ووعي الجمهور، وذات طابع مدرسي تعليمي أو وعظي بحت.

وإذا كانت الكويت قد عرفت المسرح في العقد الثالث من هذا القرن، فإن دولة البحرين هي أول دولة خليجية يظهر فيها هذا الفن، عندما لجأ المدرسون إلى النصوص الأدبية والتاريخية الجاهزة، لاختيار بعضها وتحويلها إلى نصوص تمثيلية تؤدي على خشبة المسرح المدرسي. وأقدم نص ذكرته المصادر هو (القاضي بأمر الله)، الذي قدم على خشبة مسرح الهداية الخليفية عام ١٩٢٥. ولكن المصادر لا تتفق حول شكل هذا النص، هل كان تمثيلية، أم نصاً مسرحياً؟ ونرى أنه واحد من أعمال تمثيلية تفتقد جوهر الفن المسرحي، أعنى تفتقد الحبكة الدرامية، انتهى تنقلها من الحوار السردى أو التاريخي، إلى الفعل الدرامي، والحوار الدرامي. غير أن مجيء الشاعر إبراهيم العريض عام ١٩٢٦ إلى البحرين، يشكل نقلة نوعية في تطور التجربة المسرحية في البحرين،

شرعت في إثبات وجودها في الخمسينيات من هذا القرن^(٦) بوصفها ظاهرة فنية تؤكد وجودا مسرحيا فاعلا في الكويت - على سبيل المثال - على يد الفنان محمد النشمي رائد المسرح المرئجل آنذاك.

وتتسم هذه المرحلة، التي أطلقنا عليها اسم المرحلة الارتجالية، بعدد من السمات منها عدم وجود نص مسرحي مكتوب - بالمعنى الفني - بتقيد به الممثلون، ومنها تفكك العروض المسرحية، وافتقادها وحدة الفعل، أو الحدث الدرامي، وأعضاؤها من هواة التمثيل، وعدم ظهور المرأة الممثلة (إلا إذا استثنينا ظهور الفنانة عودة المهنا في مسرح محمد النشمي في فترة لاحقة)، وعدم وجود تقاليد مسرحية، وكذلك تقطع العروض المسرحية، فضلا عن تقديمها بانحان للجمهور، وافتقارها إلى مواسم مسرحية منتظمة.. إلخ، إلى جانب انعدام النقد الأدبي للخطاب المسرحي آنذاك، باستثناء بعض الملاحظات الصحفية، أو الشفهية الانطباعية، غير أن العين الناقدة بمقدورها أن ترصد خلال هذه المرحلة بعض الملاحظات الأخرى. ومنها أن المسرح الارتجالي بطبيعته يعتمد بالدرجة الأولى في حواراته على اللهجة المحلية، وأنه يعمد إلى التسلية، والترفيه، والكوميديا المرئجلة، وكوميديا الألفاظ، بأكثر مما يعالج من قضايا اجتماعية أو سياسية على نحو درامي جاد - من شأنها أن تدفع المتلقي - الجمهور - إلى التفكير في قضايا الاجتماعية والسياسية. فهي - أي هذه المسرحيات الارتجالية - قد اعتمدت من حيث الموضوع على اختيار بعض الوقائع التاريخية أو الأدبية، بهدف وعظي، أو تعليمي مباشر، إلا إذا استثنينا بعض أعمال محمد النشمي حين حاول أن يطور نفسه، فشرع يعالج في مسرحه بعض قضايا مجتمعه، خاصة إثر الطفرة الاقتصادية بعد النفط مثل قضية (الشمسين)، [أي شراء الحكومة للمنازل القديمة من الشعب في داخل العاصمة الكويت، واختلاف الأسعار في تسمين الأرض من منزل لآخر]، وأثرها في تفكك البنية الاجتماعية الكويتية، في أسلوب ساخر، عرف به محمد النشمي، وإن كان ذلك يتم في معظم الأحيان بأسلوب فني متعثر، في مسرحياته من مثل: (أم عنبر)، و(حرامي آخر طراز)، ومسرحية (رد الكلب على القصاب)، ومسرحية (إضراب الخبايز)، وغيرها من النصوص^(٧).

المسرحي، ومنها الانكفاء أيضا على الصياغات المباشرة، ذات النزعة الخطابية للموضوعات التاريخية، والقومية، والإسلامية، والأدبية، إعدادا وإسهاما^(٥).

ولم تنفرد هذه المرحلة بنصوص مكتوبة أو مطبوعة، إلا بشيء من المجاوزة؛ إذا وضعنا تجربة الشاعر إبراهيم العريض في موضع الاعتبار، باعتبارها تجربة استثنائية في هذه المرحلة المبكرة.

ولكن مرحلة البدايات بكل طوابعها المدرسية والارتجالية، تبقى ذات قيمة تاريخية واجتماعية، ونفسية، لا يمكن تجاهلها في مجال رصد التجربة المسرحية في الخليج، خاصة في مجال تنمية الوعي بالفن المسرحي، ووظائفه الجمالية والفكرية آنذاك.

الخطاب النقدي والإبداع المسرحي

إن تحليل الخطاب النقدي للمسرح الخليجي، يستدعي بالضرورة قراءة الخطاب المسرحي في الخليج العربي إبداعيا أولا، نقديا ثانيا، (خاصة بعد انتهاء مرحلة المسرح المدرسي). وعموما، فإن التأريخ للخطاب المسرحي في الخليج يجب أن يقف - من وجهة نظر الخطاب النقدي - عند مرحلتين أساسيتين تاريخيتين في بنية هذا الخطاب المسرحي نفسه - (ومن ثم بنيته النقدية فيما بعد)، يمكن أن نشير إليهما، فيما يأتي في إيجاز شديد، على أن نحيل إلى التفاصيل في مظانها العلمية المتاحة.

المرحلة الأولى: المرحلة الشفاهية:

ويمكن أن نطلق عليها أيضا المرحلة الارتجالية إذا شئنا استخدام مصطلح مسرحي، ونعني بها هنا المسرح الارتجالي الذي يفتقر إلى نص أدبي مسرحي، ويمكن تحديد بدايات هذه المرحلة بالانتقال من العروض المدرسية المحدودة والساذجة إلى العروض الفنية الجماهيرية، حيث جاوز المسرح عندئذ وظيفته التعليمية (المدرسية)، إلى وظيفته الاجتماعية الأكبر. بالرغم من وجود تداخل أحيانا بين المسرح المدرسي، والمسرح الجماهيري، حيث كانت الفرق المسرحية الوليدة تلجأ آنذاك إلى الاستعانة بخشبة المسرح المدرسي قبل أن تتوافر لديها مسارحها الخاصة، فإن التجربة المسرحية بمعناها الفني، قد

المرحلة الثانية: المرحلة النصية:

وهي المرحلة التي اتسمت فيها التجربة المسرحية بوجود نصّ مكتوبة خصيصا للمسرح، ولذلك يمكن أن نطلق عليها المرحلة الكتابية، بعضها ظل مخطوطا، وبعضها عرف طريقه إلى النشر مبكرا في مجلات الفنية الأدبية وقتئذ. وقد قام خالد سعود الزيد مؤخرا، بجمع عدد منها في كتاب له بعنوان: «مسرحيات يتيمة في مجلات الكويتية ١٩٤٧ - ١٩٥٤».

ومع نضج الكتابات المسرحية، واستواء بنيتها الفنية والدرامية، شرع كتاب المسرح في طبع أعمالهم المسرحية في كتب مستقلة، للقراءة الأدبية. وإذا كان النشئ هو رائد مرحلة الانحلال على مستوى الكويت - فإن هذه المرحلة مدينة في ريادتها لرجل آخر من رجالات الكويت هو: حمد عيسى الرجب الذي يعد «رائد الحركة المسرحية في الكويت» على حد تعبير خالد سعود الزيد (٨).

وتتسم هذه المرحلة النصية (الكتابية) بما يأتي:

- أنها ليست حكرا على الكويت والبحرين فحسب، بل تشمل جميع دول الخليج العربي، وأن نصوصها المضبوطة أو المنشورة من الكثرة التي يصعب حصرها. وأنها مرحلة ارتبطت بوجود التعليم وتطوره، إثر الظفرة الاقتصادية والاجتماعية، ووجود المرأة وخروجها للعمل والتعليم. وتفتضي الأمانة العلمية والتاريخية هنا، أن نشير إلى جهود الأستاذ زكي طليمات، المبكرة والرائدة، حين استدعته دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل، بالاتفاق مع (معارف الكويت) وقتئذ، وزارة التربية حاليا، لغرضين:

الأول: النشاط الفني في الكويت، من أجل تقديم تقرير واف عن مظاهر هذا النشاط ووسائل تدعيمه والارتقاء به.

والثاني: لإلقاء محاضرتين (في إطار مهمته) في الموسم الثقافي الرابع، الذي اعتادت دائرة المعارف إقامته سنويا، فكانت محاضرتيه الأولى بعنوان: (أضواء على تاريخ المسرح العربي)، والأخرى بعنوان: (المسرح والوعي الاجتماعي).

وبالرغم من أنه أشاد بالمسرح الشعبي (مع توقفه عن العطاء) بإدارة محمد النشمي، فقد اقترح إنشاء فرقة محترفة باسم المسرح الشعبي، وأن يكون أعضاؤها متفرغين للعمل الفني نظير مكافآت من الدولة (٩). وقد أحدث زكي طليمات، سواء في محاضراته. أو في تقريره، أثرا كبيرا في نمو الوعي المسرحي، والنهوض بالفن المسرحي معا، إذ سرعان ما دعت وزارة الشؤون بعد ذلك بثلاث سنوات، وعهدت إليه بإنشاء مسرح حديث قائم على أسس علمية (١٠)، فأنشئ المسرح العربي في ١٠ / ١٠ / ١٩٦١م (وهو المسرح الذي انتقل فيما بعد إلى فرقة أهلية)، صارت تتلوها فرق أخرى محترفة، مثل مسرح الخليج العربي (١٩٦٣)، ثم كان المسرح الكويتي (١٩٦٤) بقيادة النشمي مرة أخرى. وقد توجت جهود زكي طليمات بإدارة «مركز الدراسات المسرحية» والإشراف عليه، وهو المركز الذي دعت وزارة الشؤون إلى إنشائه في عام ١٩٦٥م، وسرعان ما انتقلت تبعية هذا المركز إلى وزارة التربية وتحويل المركز إلى «معهد الدراسات المسرحية» ومن ثم إلى وزارة الإعلام. وفي عام ١٩٧٢ استقدمت الكويت على الراعي لدراسة الحركة المسرحية في الكويت، وكتابة تقرير عنها، فكتب إلى وزارة الإعلام بضرورة تحويل المعهد الثانوي إلى معهد عال ينظر كليات الجامعة، فوافقت الوزارة، وصدر مرسوم أميري في ٢٢ / ٢ / ١٩٧٦ بإنشاء المعهد، على نحو ما هو معروف (١١).

وارتبطت هذه المرحلة أيضا بانتظام زيارات الفرق المسرحية العربية، وأيضاً خروج الفرق المسرحية الخليجية إلى العروض الخليجية والعربية. وأيضاً المشاركة في المسابقات والمهرجانات والمؤتمرات العربية، وبظهور الصحافة الفنية في الصحف اليومية، والمجلات الأسبوعية، وبالمجلات المتخصصة، وأيضاً بظهور حركة نقدية واعدة وواعية، واتسمت أيضاً برعاية الدولة، بجميع هيئاتها، ومؤسساتها، ووزاراتها، وصدر القوانين الخاصة بالمسرح واتحاداتها، ثم اهتمام وسائل الإعلام من صحافة، وإذاعة، وتليفزيون بنقل، أو تغطية، أو الإعلان عن المسرحيات، أو عمل المقابلات مع الشخصيات المسرحية، أو النقد، أو عمل الندوات الخاصة بالمسرح بهذه

النقد الصحفي

أو

أخطاب المسرحي في النقد الصحفي

من المؤكد أن الصحافة بالنسبة إلى النقد المسرحي، هي أكثر وسائل الاتصال الجماهيري ذيوغا واستخداما، لسبب بسيط، هو التزامن: نشأ النقد مع العرض المسرحي، إن لم يكن قبل ذلك، حين يقوم الصحفي بالكتابة عن عرض مسرحي وشيك: عن موضوعه، مؤلفه، مخرجه، مثليه، إنتاجه. إلخ، إما على نحو إخباري / إعلامي في باب (الأخبار الفنية)، وإما على نحو إعلاني مدفوع الأجر. وتتجلى أهمية هذا النوع من النقد، ليس في تزامنه مع العرض فحسب، بل أيضا ببراعته في تحليل العرض المسرحي في الزمن الذي يعرض فيه مباشرة، وفي الاهتمام بتفاصيل العرض بما هوحدث في حد ذاته، (على النقيض من النقد المنهجي الذي يحاول أن يضع مجموعة من الأعمال المسرحية في إطار نسق ما، أو اتجاه ما، نكربا أو إيديولوجيا أو نقديا) في كونه الأبرز تأثيرا في الحياة المسرحية، باعتباره النقد الأسرع استجابة للنشاط المسرحي، والأكثر انتشارا بين الجمهور المتلقي، وباعتباره فوق ذلك التسجيل المتصل والرصد الفوري لكل جديد على خشبة المسرح (وهو يسبق بالضرورة الدراسات النقدية المنهجية أو الأكاديمية)، ويفرض علينا أن نقيده منه (١٣).

ونقصد بالنقد الصحفي هنا ذلك النوع من النقد المسرحي الذائع في وسائل الإعلام، ولا سيما الصحافة المكتوبة (صحف يومية، ومجلات أسبوعية، شهرية، فصلية)، وكذلك في الصحافة السمعية والمرئية في الإذاعة - التلفزيون (سواء أخذ في ذلك شكل الخبر أو الرأي، أو الحوار، أو التحقيق الصحفي، أو الأحاديث والندوات، أو الإعلان) وهو ضرب من النقد نشأ مواكبا للأنشطة المسرحية، ومزدهرا بازدهارها، وذلك عندما بدأت الصحافة المكتوبة، والسمعية والمرئية في دول المنطقة (مثلما هو الحال في الصحافة العربية والغربية)، تفتح صدها للكتابات النقدية المسرحية، وتوليها اهتماما واسعا، منذ بداية فترة الستينيات، مع تأسيس الفرق

الوسائل الإعلامية المختلفة، ثم تمويل الدولة ودعمها ماديا ومعنويا للمسارح المحلية، وتكريم المبدعين في مجال المسرح. واعتمدت عروض هذه الفترة من حيث الموضوع على نصوص محلية، مؤلفة، أو مقتبسة، ولم يعد ثمة حرج في الاقتباس، والتعريب من النصوص العربية، والعالمية الذائعة، وتراوحت لغة الحوار بين اللهجة المحلية والعربية الفصحى. ومن حيث الجماليات المسرحية ذاتها، فقد تميزت بظهور الشخصية المحلية، وطفان الثقافة المحلية على العرض المسرحي، خاصة إثر ظهور كتاب محليين، ومخرجين محليين، وكذلك سائر العاملين في العرض المسرحي من ديكور، وإخراج، وملابس، وإضاءة، وموسيقى... إلخ. وقد ساعد على ازدهار المرحلة النصية (الكتابية) والإبداع المسرحي، نصا، وعرضا، ونقدا، إنشاء الجامعات في الخليج التي شرعت، منذ افتتاحها، تولي اهتمامها الأكاديمي، العلمي والمنهجي، نحو تدريس أدب منطقة الخليج والجزيرة العربية، بما في ذلك الأدب والنقد المسرحيين، على أيدي أساتذة متخصصين في الأدب المسرحي ونقده.

مرة أخرى تشير هذه الدراسة إلى أنها لا تؤرخ للحركة المسرحية في الكويت والخليج، فما أكثر الكتب والدراسات التي تناولت التاريخ لها (١٢)، وكل ما يعني هذه الدراسة أن المسرح في المنطقة، من حيث النشأة والتطور، قد مر بمرحلتين، أطلقنا على إحداهما المرحلة الشفاهية (الارتجالية)، وعلى الأخرى المرحلة النصية (الكتابية)، آخذين بعين الاعتبار النص المسرحي، في المقام الأول، وأن المرحلة الأخيرة - الكتابية - هي المرحلة الحقيقية والثمرة إبداعيا - في الخطاب المسرحي في المنطقة، ومن ثم فلا غرو أن يواكبها خطاب نقدي مواز، هو الذي يعنينا وهو الذي نسعى إلى تحليله وتقويمه. وقد أجمع النقاد المعنيون بمتابعة التجربة المسرحية في المنطقة على أن النقد المسرحي، أعنى الخطاب النقدي المواكب للحركة المسرحية الخليجية، قد سار في مسارين لا ثالث لهما، وقد اتفقا على تسميتهما باسم النقد الصحفي، والنقد المنهجي. فماذا قال هذا الخطاب النقدي؟ وإلى أي مدى كان فاعلا ومؤثرا في ازدهار الحركة المسرحية ومتابعتها وتقويمها..؟

هنا تحددت شروط الناقد الصحفي ومتطلباته، بدءاً من وجود ثقافة معرفية واسعة، مروراً بثقافة مسرحية متخصصة، فنياً ونقدياً، محلياً وعربياً وعالمياً، ومتابعاً للاتجاهات المسرحية والتيارات النقدية المختلفة والمتعددة، وقادراً على امتلاك لغة نقدية مسرحية، وانتهاءً بكونه متفرغاً، ويملك حرية التعبير وإبداء الرأي دون ضغوط من أي نوع^(١٥).

وبإدراكنا، فنقول: إن هذا النوع من النقد هو ناقد مثالي، ونادر الوجود، إن لم يكن غائباً أساساً - في مجال النقد الصحفي عندنا، وإنما هناك محررون فنيون - بشكل عام - في أحسن الأحوال، بعضهم لا تزيد ثقافته على ثقافة القارئ العادي، وبعضهم يكاد يكون عالة على الصحافة نفسها، بل الصحافة الفنية، ولكنهم في الحالتين مؤثرون بشكل أو بآخر، في لخطاب النقدي الصحفي. وإلى جانب هؤلاء المحررين الفنيين لا تتردد الصحافة المحلية أو الخليجية أن تنفس صدرها لأناس لا علاقة لهم بالفن أصلاً، وغير متمكنين من الكتابة بشكل عام، ومن الثقافة المسرحية بوجه خاص، فتنتشر لهم مقالات، أو كتابات نقدية عن المسرح - وما هي من المسرح في شيء - لكنها تزيد الأمر سوءاً بقدر ما تسيء إلى النقد وإلى المسرح معاً، وإلى المثقلى أيضاً إلى الحد الذي بات معه مفهوم النقد الصحفي يحمل قدراً موحياً بالاستخفاف والسطحية^(١٦)، بل إلى الحد الذي فقد معه جدواه، خاصة في مرحلة التسعينيات، مع انتشار المسرح التجاري وتراجع المسرح الجاد.

ولا جدال في أن النقد الصحفي للإبداع المسرحي في الصحف المحلية - في الخليج العربي - قد شكل اللبنة الأولى تاريخياً وفنياً في مسيرة النقد المسرحي في الخليج. وتعود البدايات التاريخية لهذا النقد الصحفي إلى تلك الكتابات المبكرة التي كتبها بعض الكتاب العرب مثل: أحمد الشرباصي عام ١٩٤٩، حين نشر في مجلة «البعثة الكويتية» الصادرة في القاهرة، العدد الأول، السنة الثالثة، أول نص نقدي بعنوان: «عرض سريع لمسرحية مهزلة في مهزلة»^(١٧)، وهي المسرحية، أو بالأحرى «التمثيلية»، التي مثلت على مسرح بيت الكويت في القاهرة (سفارة دولة الكويت حالياً). أما النص النقدي الثاني فإنه للكتاب الكويتي إبراهيم الشطي:

المسرحية، الحكومية والأهلية، وإنشاء مسارح جديدة في دول الخليج، وظهور نهضة مسرحية أحدثت تطوراً كمياً ونوعياً، واتجاه قسم كبير من العاملين في المسرح إلى الاحتراف على نحو ما أشرنا من قبل، وانفتاح المسرح الخليجي على الآفاق الفنية والمسرحية، العربية والعالمية، تعريباً واقتباساً، ناهيك عن وقوفه على الأشكال الفنية الغربية الجديدة (كالمسرح الملحمي، والمسرح داخل المسرح)، والاتجاهات، والتيارات المسرحية الحديثة.. إلخ، الأمر الذي اقتضى - وبالضرورة - ظهور ناقد مسرحي متخصص، (لم يعد الناقد مجرد أديب أو شاعر، كما هو الحال في المرحلة الشفاهية أو الارتجالية). هذا الناقد الجديد هو الذي يحاول أن يرى العمل المسرحي من كل جوانبه: نصياً، إخراجياً، تشكيمياً، جمالياً، دلالياً، وصارت مهمة الناقد أكثر تعقيداً، كما تعاضم الدور الذي بات على الناقد الصحفي أن يلعبه؛ دور الوسيط بالنسبة إلى الجمهور ودور المستوعب والراصد بالنسبة إليه، ودور الكاشف بالنسبة إلى المسرحيين. فهو يجب أن يرافق العمل قبل بداياته، بالخبر الوافي ليهيئ الناس لحضوره، ويجب أن يتابع تفاصيل التنفيذ، ويجب أن يعقب على العمل تعقيباً مباشراً تحت إلهام الصحافة، ويجب - إذا أمكن - أن يحلل العمل تحليلًا في العمق. إذن: خبر، رصد، متابعة، نقد، تحليل. فهو عنده الآن مسرحية جديدة، مليئة بالأسئلة والاحتمالات ومستويات التأويل والتفسير^(١٨). وهو عنده جمهور، أو بالأحرى جماهير مختلفة المشارب والمستويات والميول والنوازع، ولهذا، فهو يشعر بمسؤولية كبيرة، ليس باعتباره «دليلاً لجماهير المشاهدين» فحسب، بل أيضاً لأن الصحافة المحلية (في أي بلد من بلدان الخليج) تجاوزت محليتها، وإقليميتها إلى اخططين العربي والدولي، ومن ثم صار الناقد الصحفي - مطالياً بأن يلعب دوراً تواصلياً جديداً مع العواصم التي تصلها صحيفته، حين يكتب لقرائه أيضاً عن العروض المسرحية في بلاده ومؤلفيها، ومخرجيها، وممثلها، واتجاهاتها، وتياراتها، وقضاياها الفكرية والفنية، الأمر الذي يقتضى بالضرورة - وجود ناقد مسرحي يكون في مستوى المهمات النقدية الملقاة على عاتقه، على كل الأصعدة، الثقافية والمسرحية، والفنية، والأخلاقية أيضاً. ومن

نص (وفاء)، وهو المسرحية (التمثيلية) التي نشرت بمجلة البعثة أيضا في العديدين - التاسع والعاشر من عام ١٩٥١ (١٨). وأيا ما كان الرأي في مستوى هذا النقد المبكر، إلا أنه أمر لا يمكن أن يجاوزه في هذا المجال.

لقد كان ظهور هذا اللون من انتد الصحفي استجابة طبيعية لأمرين: أحدهما: ظهور الصحف اليومية، والمجلات الأسبوعية، أو الشهرية، التي فتحت صدرها للنقد الصحفي بقدر ما فتحت صدرها أيضا للإبداع الأدبي بشكل عام. وقد تطورت هذه الصفحات الفنية في هذه الصحف والمجلات الثقافية، فخصصت أبوابا ثابتة للفن، والأدب، والنقد، أو أصدرت ملاحق أدبية يومية أو أسبوعية، كما عانيت المجلات الثقافية الأسبوعية «العامة»، أحيانا، بإعداد ملفات دورية تعنى بشئون الأدب، والفنون، والثقافة، ومن بين ما تهتم به المسرح. أما معظم المجلات الشهرية فقد أعطت فنون هذه المنطقة بابا ثابتا خاصا أسمته «شئون الخليج» (١٩)، كما أن بعض المجلات الشهرية شرعت تخصص بابا ثابتا باسم «المسرح» (٢٠).

وسرعان ما ظهرت المجلات الفنية المتخصصة في الفن بوجه عام، من مثل: مجلة «عالم الفن» الأسبوعية، التي تصدرها جمعية الفنانين الكويتية، ومجلة «الثقافة والفنون» الشهرية، التي تصدر عن الجمعية العربية السعودية لثقافة والفنون وغيرها. ومجلة «الرولة»، التي تعنى بشئون المسرح، والتي يصدرها مسرح الشارقة الوطني في دولة الإمارات العربية المتحدة. وهناك العديد من المجلات الأخرى الشهرية نذكر منها على سبيل المثال: مجلة «الكويت»، التي تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت، وكذلك مجلة «العربي» أيضا، ومجلة «البيان»، التي تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وهي مجلة فكرية شهرية، ومجلة «شئون أدبية»، وهي مجلة ثقافية يصدرها اتحاد كتاب الإمارات، ومجلة «التوياد» الملف الدوري الذي يصدر عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، والمجلة العربية، وهي مجلة ثقافية اجتماعية جامعة. أما المجلات الفصلية من مثل: مجلة «كتابات»، وهي الفصلية الثقافية التي تصدر عن أسرة الأدباء والكتاب في البحرين، وكذلك مجلة «كلمات»، التي

صدرت عن الجهة نفسها في البحرين، ومجلة «البحرين الثقافية»، وهي مجلة فصلية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة البحرين، ومجلة «نزوى»، وهي مجلة فصلية ثقافية صادرة عن جريدة عمان للصحافة والنشر، ومجلة «الرافد»، وهي فصلية ثقافية جامعة تصدر عن دار الثقافة والإعلام بالشارقة، ومجلة «عالم الفكر»، المجلة الفصلية الثقافية التي تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت. ومجلة «الدائرة» التي تصدر عن دائرة الملك عبد العزيز بالرياض، وغيرها من المجلات الثقافية في دول الخليج العربي، وهذه المجلات جميعها تهتم بشئون الفنون الأدبية، وتخص فن المسرح بأبواب ثابتة أو بأعداد خاصة، أو ملفات أدبية (مسرحية) بين فترة وأخرى.

وعلى الرغم من الجهود النقدية التي بذلها الصحفيون والمحررون الفنيون، فإنها في معظمها جاءت سلبية، في رأي كثير من النقاد المعنيين بالحركة المسرحية، وهو حكم صحيح في مجمله، دون أن ننكر في هذا المقام وجود بعض المقالات النقدية الجادة والإيجابية في تطور الإبداع والنقد المسرحي، ولكنها قليلة من أمثال كتابات: بلال عبدالله، ومجرب العبد الله، وعبد الستار ناجي، وحسن يعقوب العلي، ومحمد جابر الأنصاري، ومحمد حسن عبد الله، ومحمد مبارك الصوري، ومحمد مبارك بلال، ووليد أبو بكر، ونادر القنة، وأحمد راشد ثاني، وليلى أحمد، وإبراهيم غلوم، وخالد عبداللطيف رمضان.. وغيرهم كثير.

وربما يصدق هذا الحكم النقدي، بطابعه السلبي على معظم الكتابات النقدية أو شبه النقدية التي نشرت في الصحف اليومية، والمجلات الأسبوعية. أما المجلات الفصلية، فقد اتسمت بطابع يختلف عن طابع المجلات الأسبوعية، والصحف اليومية، باعتبارها مجلات علمية أكاديمية، تنشر أبحاثا ودراسات علمية، لكتاب متخصصين من بينهم أساتذة الجامعات، وهذا ما سنتكلم عنه في صفحات لاحقة عند الحديث عن النقد المنهجي والأكاديمي.

ونظرا لسلبية هذا اللون من النقد غير المؤثر في مسيرة النقد المسرحي وتطوره، فشمة شبه إجماع بين النقاد الأكاديميين، والفنانين المسرحيين أنفسهم، على نقد هذا

بقسم نقد والأدب بالمعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت أيضاً، وهو بعنوان: «النقد المسرحي في الصحف الكويتية من عام ١٩٨٠ إلى عام ١٩٩٠»، وقدمه عام ١٩٩٤ لنيل درجة البكالوريوس. والبحثان من ثمرة النقد المنهجي الذي يشير إلى الدور الإيجابي، أكاديمياً وفنياً، للمعهد العالي للفنون المسرحية، المثارة الأكاديمية للإبداع المسرحي ليس في الكويت فقط، وإنما في الخليج العربي.

وم عدا ذلك، فكل ما كتب في هذا المجال عبارة عن كتابات تاريخية، أو وثائقية، أو ذات طابع تسجيلي بعيدة عن تقييم الحركة النقدية المسرحية في الصحافة المحلية، وإنما هي كتابات تعنى بالرصد البيولوجرافي للمقالات الصحفية التي نشرت بشأن النقد المسرحي، وتتناول نشأة الصحافة وتاريخها وتطورها في المنطقة (٢٥).

وعندما نتأمل هذا الكم الهائل من النقد الصحفي - كما هو متوفر في الأرشيف الذي تمتلكه الباحثة في مكتبتها الخاصة، أو هذا الذي تمتلكه جريدة «القبس» (٢٦) - «في الكويت على سبيل المثال، إذ لا مجال للعبء الفردي أن يستوعب هذا الكم على مستوى دول الخليج العربي بأكملها» بالدرس والتحليل، فإنه يمكن أن نرصد الملاحظات النقدية التالية على الخطاب النقدي الصحفي نفسه والمربط بالمرح العربي في منطقة الخليج:

أولاً: أن الكتاب والصحفيين الذين عنوا بالنقد المسرحي - الصحفي - متنوعون محلياً وعربياً، رجالاً ونساءً، وغير متفرغين، ومتعددون في اتجاهاتهم أو توجهاتهم الفنية، أو بالأحرى في زوايا رؤيتهم العمل المسرحي، ورسالته، ووظائفه، ومختلفون في مهاراتهم وأدواتهم النقدية، الأمر الذي ينعكس على تفللاتهم سلبياً في معظم الأحيان، وإيجابياً في أحيان قليلة أخرى.

ثانياً: أن أغلب الكتاب من النقاد في الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، غير متخصصين في الفنون المسرحية، والكتابة فيها، ونقد الأعمال المسرحية. ويؤكد هذا الرأي أهل المسرح من كتاب وفنانين، ففي ندوة عن دور إيجابيات النقد في الحركة المسرحية، يصفها آخر الفنى صلاح البابا بأنها

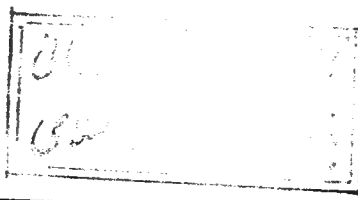
النقد، وأنه في آخر الأمر «نقد سلبي، ولا يدخل في تفاصيل العمل الفني، ولا يعطي انطلاقة جريئة مكتشفة عن العمل الفني» ويكتفى بالعرض السطحي للشخص والأداء» (٢١)، كما يذهب رأي آخر المذهب نفسه حين يقول: «إن النقد الأدبي البناء في صحفنا مفقود، أو شبه مفقود حتى أصبح يصول ويجول كل من استطاع أن يمشق القلم، ويجد الجبر» (٢٢).

كما يرى بول شاولز الرأي نفسه، حين يتحدث عن النقد الصحفي الذي يراه صادراً في رأيه عن موقف شخصي، أو ذاتي، لا علاقة له بالهم المسرحي، أو بالنقد المسرحي الحقيقي، فيقول في حديث صحفي معه بعنوان (٢٣) «دور النقد الإيجابي في الحركة المسرحية بين ناقد وكاتب»:

أن بعضهم وعندما تهتم وترحب به فإنه يكتب نقداً بشكل جيد عن المسرحية، وعندما تنشغل عنه لظروف ما، فإنه يتجاهل العمل تماماً.

ويحمل كاتب آخر الصحافة المحلية مسؤولية عدم تقدم الحركة المسرحية بالدولة، وذلك لغياب النقد المسرحي. (٢٤).

غير أن أحداً من الباحثين المعنيين بالحركة النقدية للإبداع المسرحي في الخليج العربي لم يعن - بشكل علمي مباشر - بدراسة هذا اللون من النقد، أعني ظاهرة النقد الصحفي وتقييمه، باستثناء ورقتي بحث جادتين، إحداهما للنقاد المسرحي بول شاولز بعنوان: «النقد المسرحي في الصحف»، والأخرى كتبها وليد أبو بكر، بعنوان: «النقد المسرحي في الصحافة»، وقد قدمت الورقتان إلى المهرجان المسرحي الأول لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، انعقد في الكويت في الفترة من ٢٦ مارس إلى ٢ أبريل ١٩٨٨، (انظر البحث في وثائق المهرجان لأنه لم ينشر). وثمة بحثان آخران غير منشورين أيضاً - البحث الأول: بحث عبدالعزيز وارد الفياض، - الطالب بقسم النقد والأدب، بالمعهد العالي للفنون المسرحية بدولة الكويت، التابع لوزارة الإعلام وقتئذ. وهو بحث البكالوريوس للعام الدراسي ١٩٨٦، وهو بعنوان: «أهم ملامح النقد المسرحي في الكويت إلى سنة ١٩٨٠»، والبحث الآخر: بحث فادي عبد الله الحلو، الطالب أيضاً



السائدة في معظم الصحف العربية بوجه عام، على نحو ما انتهى إليه بول شاورل في بحثه غير المنشور، الذي شارك به في ندوة «الجمهور والمسرح»، التي أقيمت أثناء المهرجان المسرحي الأول لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، وهو المهرجان الذي عقد في الكويت في الفترة من ٢٦ مارس إلى ٢ أبريل ١٩٨٨ م^(٢٩).

رابعاً: ترتب على ما سبق أن جاءت كتابات هؤلاء الكتاب في الصحف والمجلات كتابات تأثرية، أو انطباعية عامة ساذجة، وغير متوازنة موضوعياً، فقد تركز على النص فقط، أو الممثل، أو الإخراج، أو الديكور، على نحو يتنافى مع وظيفة العرض المسرحي، وطرائقه النقدية، وذلك بحسب الخلفية المعرفية، والثقافية للناقد. وإن كانت معظم الكتابات الصحفية، (وغير الصحفية) تنصب على نقد النص دون العرض، وهذا عيب ملحوظ، حتى عند كبار النقاد، ولا يدخل في تفاصيل العمل الفني بصورة متكاملة (وهذا يعني أنه أقرب إلى النقد الأدبي لا النقد المسرحي).

خامساً: بالرغم من ظهور بعض الأصوات النقدية التي تدعو إلى الرؤية الشمولية في معالجة قضايا المسرح الخليجي، ومنها النقد على نحو تكاملي (إقليمي)، لا تجزئي (قطري) - فإن هذه الأصوات قد وقفت عند حد الدعوة، والنوايا الطيبة كما يتضح ذلك عند: بلال عبد الله الذي كتب مقالاً بعنوان: «لماذا يعيش المسرح في منطقة الخليج فترة انغلاق، وانزواء؟». وهو مقال قصير يطرح فيه سؤالاً، ثم لا نجد الجواب الواضح المقنع عليه، لأن الإجابة تحتاج إلى مسببات، وبراهين مثبتة، مدعمة، افتقدتها الإجابة عليه^(٣٠). وفي مقال آخر للكاتب عبد الواحد الإمبابي، بعنوان: «جولة بين ربوع المسرح الخليجي»^(٣١)، يطل الكاتب فيه على منطقة الخليج من نافذة واحدة، ولكنه يقسم دراسته إلى تقسيمات جغرافية، مبتدئاً بالحركة المسرحية في الكويت، ثم يلحقها بالحركة المسرحية في البحرين، ثم بالحركة المسرحية في قطر، وبعد كل حركة مسرحية يضع هوامشها، والمراجع التي رجع إليها في الكتابة، مما جعلنا نفقد النظرة الشمولية (التكاملية) في كتاباته، ونضعه في دائرة التقسيم الجغرافي الضيق للفن المسرحي في المنطقة.

«مذبحة للنقاد ومحرري الصفحات الفنية»^(٢٧)، وينقل كلاماً للفنان الكاتب المسرحي محمد رشود انذى يقول عن هذا الموضوع:

«إن النقد محصور عندنا في الصفحات الفنية، ومعظم النقاد عندنا غير متخصصين، ولديهم وظائف (و) أغلب من في الصفحات الفنية غير متفرغين، لأنه لا توجد مواصفات. والنقد أصبح مهنة من لا مهنة له، وليس هناك متخصص، ويطلب منا أن نستمع.. فهناك طائب يمارس علينا النقد والكتابة في الصفحة الشعبية ويصبح ناقدًا فنياً وهو يتكلم عن مسرح «الزعران»، فالمسألة فوضى في الجسم النقدي، والساحة النقدية مستباحة، ومن معه قلم مثل الضابط الذي لديه رتبة، وأغلب النقد في الصحف الفنية، إما أبيض أو أسود».

وفي حديث للكاتب المسرحي عبد العزيز السريع، يصف بعض كتاب الصفحات الفنية في الصحف، بـ «أنهم من الهواة وجامعي الأخبار، وقد أتاحت لهم الفرصة ليتحدثوا عن فن المسرح». ويعتقد «أن ما يكتب في الصفحات الفنية يؤثر بقدر معين بحيث يخلق شيئاً يشير الإشاعة أو يشير غباراً أو ضجيجاً»^(٢٨).

ثالثاً: أن الراصد لهذه الكتابات النقدية المسرحية، أو شبه النقدية في الصحافة الخليجية، يرى أن مثل هذه الكتابات لاتعدو أن تندرج تحت نوع من هذه الأنواع:

- الكتابة الإنشائية.

- الكتابة غير المتميزة.

- الكتابة الالتباسية.

- الكتابة الوصفية / السردية.

- الكتابة الإعلانية.

- الكتابة الاستهلاكية.

ومن اللافت للنظر أن هذه الأنواع والأشكال من الكتابات النقدية في صحافة المنطقة، هي عينها الأشكال

سابعاً: الخطاب النقدي المواكب للإبداع المسرحي في الصحافة اليومية، يتسم بالتسطيح عند كثير من المحررين الفنيين، كما يقسم بطابع الاستعجال^(٣٤)، والضعف الناجمة عن فقدان المعايير النقدية، وعدم فهم طبيعة النقد المسرحي، الذي يقوم - في أبسط صوره - على ركيزتين: إحداهما فهم طبيعة النص المسرحي وبنية الدرامية وتفسيره، من أجل الكشف عن رموزه ودلالاته، والأخرى فهم قواعد اللعبة المسرحية - عند العرض - على مستوى الإبداع والتقنية، من (إخراج، ديكور، إضاءة وموسيقى... إلخ).

وإذا شئنا مزيداً من الصدق مع النفس، فإننا لا نتردد في القول بأن معظم الكتابات النقدية في الصحافة الخليجية، تصدر عن محررين وكتاب غير مؤهلين علمياً وفنياً على الإطلاق، بل يفتقرون حتى إلى الموهبة الفنية فلا يمتلكون الحساسية الإبداعية الضرورية في مجال الكتابات النقدية، ومن ثم لا تعدو كتاباتهم النقدية أن تكون نوعاً من «الغزو» النقدي، لا قيمة له.

ثامناً: بالرغم من أن الكثرة الكاثرة من النقد الصحفي الذي وسم بالسلبية، حيث لا علاقة له بالنقد، صحفياً أو غير صحفي، فإن ثمة عدداً آخر من المقالات الصحفية يمكن وصفها بالجدية والإيجابية، حين تكون صادرة عن متخصصين، وقد وجدت في هذه الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، وهذه الكتابات لها خصوصيتها التي تميزها عن الكتابات الإنشائية والسطحية التي سبق أن أشرنا إليها، ذلك لأن أغلب هؤلاء الكتاب من المهتمين بشئون المسرح، وحركته الأدبية والنقدية، بل إن أكثرهم من المتخصصين في مجال العمل المسرحي نفسه، سواء على مستوى التمثيل أو الإخراج، أو الديكور أو... إلخ، أو من أساتذة الجامعات والمعاهد العليا المتخصصة. وهذه المجموعة من الكتاب قد أثرت الحركة المسرحية بكتاباتها في الصحف، والمجلات، بالندوات التي أقيمت في هذه الصحف، أو تحت إشراف بعض المؤسسات الثقافية، كالندوة التي دعا إليها المسرح العربي بالتعاون مع جريدة «القبس» في فبراير عام ١٩٨٠، والندوة التي اختصت بها مجلة «عالم الفن» أو تلك التي عقدت برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (١٩٨٤)، أو

إن الأصوات النقدية العالية، والطاغية على الخطاب المسرحي الخليجي هي أصوات ممعنة في إقليميتها، أو بالأحرى كانت في نظرتها تفتقد الحس النقدي العكامل، بالرغم من أن البدايات واحدة، والهموم المسرحية واحدة، والمعوقات الفنية والبشرية واحدة، والمشكلات الاجتماعية والثقافية واحدة، والموضوعات ذاتها واحدة والصلات الفنية بين الفرق المسرحية الخليجية نشطة، إلى حد تبادل النصوص المسرحية بينها، والممثلين، والمخرجين، والفنيين فيما بينهم. فقد ظل النقد المسرحي مرتها بواقعه الجغرافي، أو القطري. ومن ثم، فإن الراصد للحركة النقدية المسرحية في الكويت، يراها هي عينها في البحرين، وقطر، ودولة الإمارات العربية المتحدة، والمملكة العربية السعودية، وسلطنة عمان. لقد كانت تعددية نقدية بلا معنى. لا يحكمها إلا التكرار، وغيباب الصوت النقدي الشمولي، الذي يتابع الحركة المسرحية في الخليج العربي بوجه عام.

سادساً: إن النقد الصحفي للأعمال المسرحية، أغلبه يقوم على المجاملة المطلقة، أو الهجوم المطلق، لأن معظم الكتاب والمحررين مفتقدون لمفهوم النقد، ورسائله، وأدواته، ويتصورونه مجرد قدح أو مدح، وقد يكون الكاتب فيه على صواب، وقد يكون على خطأ، لكنه في الحالين لا يبسر رأيه تبريراً موضوعياً، لأنه غالباً ما يصدر عن موقف شخصي ذاتي لا علاقة له بالهم المسرحي. يقول الكاتب المسرحي محمد الرشود: «ناقد يريد صفوف أمامية ولا يجد، فيصب غضبه عليك، والمشكلة أن العلاقة بين الناقد والفنان لا تحكمها إلا الخواطر»^(٣٥)، وهي سمة مهيمنة على الخطاب النقدي بوجه عام منذ فترة مبكرة، انتب إليها معظم الكتاب والمبدعين، مثال ذلك مقالة خليفة الوقيان التي أرجع فيها سلبية النقد الصحفي إلى الأسباب التالية:

- (١) المجاملة للغة التي يرتبط بها الكاتب بحكم العاطفة.
- (٢) تجنب احتمالات الاصطدام باللغة التي يشعر الكاتب حساسيتها تجاه النقد.
- (٣) إسقاط الشعور بالحرج وكبت الحقيقة عن الباحثين الذين شاء الحظ وحده أن يقعوا خارج الدائرتين السابقتين^(٣٦).

الثالثة من هذا البحث، حين نتحدث عن تعدد الرؤى المنهجية في الخطاب النقدي المسرحي، لأن معظم كتابه من الأكاديميين. وهذا يعني - من جهة أخرى - أن النقد الصحفي يمكن أن يكون منهجيا، شريطة أن يتوافر لكتاب أكاديمي متخصص.

وهذا ينتهي بنا أخيرا إلى القول بأن النقد الصحفي في الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية هو في معظمه نقد سلبي، لم يلعب الدور المنوط به، كما ينبغي أن يكون، باستثناء دوره الإعلاني (عن بضاعة مسرحية حاضرة، أو الإعلامي المتزامن مع العرض، وذلك كله ليس من النقد في شيء).

النقد المنهجي

أو

الخطاب المسرحي في النقد المنهجي

نقصد بالنقد المنهجي هنا الكتابات النقدية التي تتناول الحركة المسرحية، والإبداع المسرحي بالتأريخ، والتحليل، والتفسير، والشرح، والتقويم، والتي تصدر عن كتاب متخصصين في العلوم النقدية عامة، والعلوم المسرحية خاصة، سواء أكان هؤلاء الكتاب من داخل الجامعة أم من خارجها. وقد نشرت كتاباتهم إما على شكل بحوث، أو دراسات منشورة في مجلات علمية متخصصة، وإما على شكل كتب قائمة بذاتها، ولكنها جميعا تنتمي إلى حقل الدراسات النقدية، أو الأدبية عامة، والمسرحية خاصة، وقادرة على الخوض في مشكلات النقد المركزية الشاملة، وملزمة بمنهج البحث العلمي، وصادرة عن رؤى نقدية (نظريات - اتجاهات - مناهج)، ومحرة أو مكتوبة بلغة النقد العلمية، مجاوزة بذلك تلك الكتابات الانطباعية، أو السطحية التي سادت في الكتابات النقدية الصحفية. هذا النوع من الكتابات النقدية (العلمية) شرع في الظهور، على مستوى منطقة الخليج العربي، بعد إنشاء الجامعات الخليجية (في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات)، واهتمامها بالدراسات الأدبية الخليجية - ومنها الإبداع المسرحي - حيث تبوأ الدراسات المسرحية (أدبا ونقدا) في بعض أقسامها العلمية موقعها من الدرس

تحت مظلة مجلس التعاون لدول الخليج العربية (١٩٨٨). فإذا ما جاوزنا الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، إلى المجلات الشهرية أو الفصلية، فإنها بالرغم من كونها غير أكاديمية - تتميز بمستوى أعلى وأرقى من الكتابات النقدية اليومية والأسبوعية، وهذا أمر طبيعي قياسا إلى ما كتب في الصحف والمجلات الأسبوعية، لأن طبيعة هذه المجلات مختلفة في توبييها، وتوقيت صدورها، ونوعية موضوعاتها، وقرائها، وفي مستوى كتابتها، ومحرريها على الصعيد الفكري، والثقافي، والنقدي.

ومجمل القول، أنه يجب التمييز في مجال نقد هذه الكتابات النقدية بين نوعين من الكتابات الصحفية، لكي نحسم الجدل الذي صار حول الخطاب النقدي الصحفي، وتقويم مستواه، وأثره الفني والحضاري. فإذا نحن أمام نوعين من الكتابات، يشكل النوع منها الغالبية الساحقة، ولانتمت للنقد المسرحي بصفة، بل لا يعدو كونه مجرد كتابات دعائية، أو إعلامية في بعض الأحيان، سطحية وساذجة في أحيان أخرى، ولكنها في الحالين لا علاقة لها بالخطاب النقدي، أو الخطاب المسرحي معا، وكتابها أساسا - إذا جاز لنا أن نسميهم كتابا - ليسوا إلا محررين، غير متخصصين في الكتابات المسرحية، بل يفتقدون أساسيات الثقافة المسرحية التي تؤهلهم للتقويم، والنقد، وإبداء الرأي، أو حتى أمانة العرض، ويعبرون في كتاباتهم عن ضرورات مهنية، (نوعا من المهام التي يكلفهم بها رئيس التحرير)، أو عن ضرورات شخصية (علاقتهم بأحد المشاركين في العرض، سلبا أو إيجابا)، وهي في أحسن الظروف مجرد «متابعات» صحفية عجلية.

أما النوع الآخر من الكتابات، فإنه بالرغم من ندرته هو الذي ينتمي إلى دائرة النقد الحق، ويشكل إسهاما إيجابيا وحقيقيا في النهوض والارتقاء بالتجربة المسرحية عموما. وكتاب هذا النوع من النقد الصحفي، يمتلكون موهبة نقدية وقدرا من الثقافة المسرحية المتخصصة، كما يمتلكون كذلك أدوات منهجية، ورؤى نقدية، تجعل كتاباتهم تندرج تحت مذهب، أو اتجاهات فنية منهجية، تكشف عنها في الفقرة

ومن كتب القسم الأول يمكن أن نسوق هنا على سبيل المثال لا الحصر سبعة كتب، احتل فيها الحديث عن الخطاب المسرحي ونقده فصلاً أو فصلين على الأكثر، وهي:

١ - (الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية) ١٩٧٢: بكرى الشيخ أمين.

٢ - (الحركة الأدبية والفكرية في الكويت) ١٩٧٣، محمد حسن عبد الله.

٣ - (النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي) ١٩٨٣، محمد عبد الرحيم كافود.

٤ - (حوار في الفكر الأدبي) ١٩٨٣، علي حسن يوسف.

٥ - (الفنون الأدبية في الكويت) ١٩٨٩، محمد مبارك الصوري.

٦ - (في الأدب العماني الحديث) ١٩٩٠، يوسف الشاروني.

٧ - (مدخل إلى دراسة الأدب في عمان) ١٩٩٢، أحمد درويش.

ويلاحظ على هذه الكتب العامة أن الخطاب النقدي للإبداع المسرحي فيها لا يستحق الذكر، باستثناء كتاب محمد حسن عبد الله، فالكتاب الأول يكتفى مؤلفه في حديثه عن المسرح السعودي بقوله: «وقد ضربنا صفحاً عن فن المسرحية لأننا لم نجد فيه إنتاجاً سعودياً يستحق الدراسة لئلا نأخذها كما وكيفا»^(٣٦)، ومثله الكتاب السابع الذي تجاهل الإبداع المسرحي تماماً في عمان واكتفى برصد الحركة الشعرية والقصصية.

والكتاب الرابع والسادس لا يعدو كون كل منهما مقالات صحفية عامة، تتسم بالانطباعية، والسطحية، أما الكتاب الذي يستحق الذكر ليس فقط - لكونه من الكتب المبكرة فحسب، بل لأنه وقف طويلاً (قراءة مائتي صفحة) عند المسرح الكويتي من حيث النشأة التاريخية^(٣٧) ومحاولة تقييم الاتجاهات الفنية والتاريخية للمسرح الكويتي، فهو الكتاب الثاني لـ محمد حسن عبد الله. وبالرغم من طغيان الجانب

العلمي الأكاديمي فيها. ومن الجدير بالذكر أن جامعة السلطان قابوس قد أنشأت في الآونة الأخيرة قسمًا للفنون المسرحية، إضافة إلى ما ذكرناه آنفاً عن إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت، بأقسامه العلمية المختلفة، واهتمامه بالدراسات المسرحية - على أسس علمية وعملية - من حيث الجوانب المسرحية المتعددة (من أدب ونقد وتمثيل وإخراج، وموسيقى، وديكور.... إلخ).

ومن المعروف أن إنشاء مثل هذا المعهد ليس فقط ظاهرة حضارية تؤكد الوعي بأهمية الخطاب المسرحي فحسب، ولكنه أيضاً ظاهرة علمية تؤكد أيضاً أهمية الوعي بالخطاب النقدي نفسه للإبداع المسرحي ذاته، وتبرز القيمة الفنية لهذا المعهد بارتباطه أكاديمياً - من حيث المقررات، والمناهج، واستقبال الأساتذة، والمتحنيين الخارجيين - بأكاديمية الفنون بالقاهرة، فضلاً عن دور الأخيرة ذاته في إعداد وتخريج الكوادر البشرية المحلية، التي تتولى التدريس في هذا المعهد بمنحهم شهادتي الماجستير والدكتوراه في العلوم المسرحية.

ومن المؤكد أن هذا المعهد رغم عمره الأكاديمي القصير قد أثرى الحركة الفنية المسرحية ليس في الكويت فحسب، بل في المنطقة بأسرها، وبالجهود العلمية التي يبذلها مع طلابه في مجال المشروعات البحثية للتخرج من قسم النقد والأدب المسرحي، حيث يرقى بعضها إلى درجة عدم تجاهلها في حديثنا عن الخطاب النقدي للإبداع المسرحي^(٣٥).

دراسات في الأدب المسرحي ونقده:

من اليسير على الباحث أن يقوم بحصر وتصنيف الكتب التي غنت بالحركة المسرحية - إبداعاً ونقداً - في المنطقة، نظراً لحدائث الحركة المسرحية ذاتها، والتأليف فيها. ويمكن تصنيف هذه الكتب إلى قسمين:

أحدهما: يحتل الخطاب المسرحي فيها - أدباً ونقداً - جزءاً منها ضمن دراسات أخرى عن الحركة الأدبية، والنقدية بوجه عام، كنقد القصة والمقالة.

والآخر: الكتب التي تفردت بدراسة الخطاب المسرحي أو النقدي.

— المسرح في الكويت، مقالات ووثائق: خالد سمير الزيد (١٩٨٣).

— فرقة المسرح العربي ومسيره ربع قرن: أمين الميرطى

— فرقة مسرح الخليج العربي فى ربع قرن: محجوب النيد الله (د. ت).

— صفحات توثيقية للحركة المسرحية فى الكويت: صالح الغريب (١٩٨٨).

— نشأة المسرح السعودى: عبد الرحيم فهذ الخريجي (١٩٨٦).

— تاريخ الحركة المسرحية فى دولة الإمارات ١٩٦٠ - ١٩٨٦ (مدخل توثيقى: عبد الإله عبد القادر (١٩٨٧).

ويغلب على هذه الدراسات الرؤية التاريخية والتسجيلية والوصفية، وتخرج عن دائرة النقد المسرحى. ولم يزعم أصحابها أنهم يكتبون فى النقد، وإنما فى تاريخ الأدب (المسرح)، بالرغم مما فيها من لمحات نقدية.

ب - الدراسات الأدبية والفنية: من مثل:

— الحركة المسرحية فى الكويت - رؤية توثيقية ودراسة فنية: محمد حسن عبد الله (١٩٧٦).

— الحركة المسرحية فى الكويت - أعلام وأرقام (١٩٣٦ - ١٩٧٣): وليد أبو بكر (د. ت).

— المسرح فى الوطن العربى: على الراعى (١٩٨٠).

— الحياة المسرحية فى قطر، دراسة سوسولوجية وتوثيق: حسان عطوان (١٩٨٧).

— محاورات معاصرة فى المسرح العربى: سمير الحكيم (١٩٧٩).

— الأدب المسرحى فى الكويت: محمد مبارك الصورى (١٩٩٣).

— المسرح التاريخى فى البحرين: مبارك الخاطر (١٩٨٥).

— المسرح البحرينى - الأفق والتجربة: قاسم حداد (١٩٨١).

التاريخى على الدراسة، فإن المؤلف قد أعاد نشر هذا الجزء فى كتاب مستقل، «بإضافات محدودة» على حد تعبيره تحت عنوان «الحركة المسرحية فى الكويت» عام (١٩٧٦)، وسوف نعود للحديث عنه مرة أخرى عند تقييمنا للخطاب النقدي، ويليه فى الأهمية - على مستوى الكويت - انكتاب الخامس - لمبارك الصورى حيث أفرد فصلا عن المسرح الكويتى، شأنه شأن الشعر والقصة.

وهو رأى ينطبق أيضا على كتاب عبد الرحيم كافود، حيث أفرد فصلا فى كتابه عن النقد الأدبى الحديث فى الخليج، وهو الفصل الثالث من الباب الثالث (٤١٥ - ٤٣٩)، للحديث عن نقد المسرح، إلى جانب بعض الدراسات النظرية عن القصة والمسرح بشكل عام.

أما أهم كتب القسم الثانى التى تفردت بالكتابة فى الخطاب المسرحى ونقده، فهى كثيرة نسبيا على المستوى الكمى لا الكيفى، معظمها ذو طابع قطرى على مستوى الحركة المسرحية فى بلد بعينه من بلدان الخليج، وبعضها ذو طابع إقليمى (خليجى)، وينظر إلى نتاج المنطقة الفنى، نظرة تكاملية لاجتزائية. فإذا ما تجاوزنا هذا التقسيم الجغرافى إلى اتقسيم الأدبى والنقدى، وجدنا أن هذه الكتب توجه عنايتها - أكثر ماتوجه - إلى الجانب التاريخى لنشأة المسرح، وبعضها يوجه عنايته إلى الأدب المسرحى بأكثر مما يوجه إلى الحركة المسرحية، وظواهرها الفنية، واتجاهاتها وأعلامها، وبعضها يوجه عنايته إلى دراسة بعض القضايا المتعلقة بالهم المسرحى وفنونه. فإذا ما تجاوزنا عما فيها جميعا من تداخل بين الدراسات الأدبية والرؤية النقدية، (ومن هنا لم يكن بمقدورنا أن نتجاهلها باعتبارها ذات صلة بالنوع الأخير الذى يوجه عنايته فى المقام الأول إلى النقد المسرحى، مثل قضايا فى المسرح، أزمة النص المسرحى، أزمة الجمهور... إلخ، وهو الذى يعنينا فى هذا المقام باعتباره منصبا على الخطاب النقدي أساسا)، استطعنا حصر أهم هذه الدراسات، وتصنيفها، على النحو التالى:

أ - الدراسات التاريخية والتوثيقية:

— مسرحيات يتيمة: فى المجلات الكويتية (١٩٤٧ -

١٩٥٤): خالد سعود الزيد (١٩٨٢).

— دراسات في الأدب المسرحي: محمد الخزاعي

(١٩٩٢).

إن القراءة الفاحصة لهذه الكتب لا يخطئها الصواب، حين نرى أنها، مثل كتب المجموعة السابقة، تعنى بالجانب التاريخي في دراسة الظاهرة المسرحية، الخليجية، أكثر مما تعنى بدراسة الجانب الفني، فهي أيضا لا تعدو كونها دراسات توثيقية موشاة ببعض الدراسات الفنية، ذات الطابع الأدبي، وتعتمد أكثر ما تعتمد على النص من حيث هو «مضمون». ومن ثم، فهي دراسات في المضمون وارتباطه بالواقع الاجتماعي والحضاري من منظور أدبي لا نقدي، يتخللها أحيانا بعض الملاحظات النقدية العابرة التي لا تخضع لرؤية نقدية، اللهم، إلا الرؤية التوثيقية، على حد تعبير محمد حسن عبد الله (هذا أصلا إذا جاز هذا التعبير، فالتوثيق حقائق وأرقام، لا رؤى أو وجهات نظر). وبعض هذه الكتب ليس إلا مقالات صحفية بالمعنى الدقيق. بالرغم من عناوينها البراقة غير المحددة، كما هو الحال في كتاب «محاورات معاصرة في المسرح العربي»، فهو ليس إلا سلسلة من الأحاديث الصحفية، أو كما هو الحال في كتاب «دراسات في الأدب المسرحي»، الذي أفرد فصلا واحدا عن تجربة العرض المسرحية (٢٣ - ٣٢). وربما كان كتاب محمد حسن عبد الله وكتاب وليد أبي بكر، ينتميان إلى تاريخ المسرح الكويتي وأدبه، وكذلك القسم الثالث الذي بعنوان: المسرح في الخليج العربي، من كتاب علي الراعي، الذي يتحدث فيه عن المسرح في العراق والكويت والبحرين، على حين جاء كتاب محمد مبارك «نصوري أكثر اهتماما بالجانب الأدبي. ولكن هذه الكتب الثلاثة، هي من أفضل الدراسات في مجال الأدب المسرحي الكويتي وتاريخه، ولا أضن أن مؤلفيها قد ادعوا غير ذلك. أما كتاب حسان عطوان (الحياة المسرحية في قطر) فهو بالرغم من زعمه أن كتابه دراسة سوسيولوجية للمسرح القطري وتوثيق له، كما جاء في العنوان الفرعي، فهو لم يحفل إلا بالجانب التوثيقي، وتلخيص مضامين بعض النصوص، ولا أقول تحليلها طبقا للمنهج السوسيولوجي الذي قال إنه سيشكل منحاها النقدي في الكتاب. ولكن شتان بين الطموح والواقع» ومن هنا

صنفنا كتابه ضمن الدراسات الفنية عن الأدب المسرحي، لا الدراسات النقدية. ومن الجدير بالذكر أنه أفرد فصلا في هذا الكتاب بعنوان: «النقد المسرحي في قطر»، ويقع هذا الفصل في ثلاث عشرة صفحة فقط، بالرغم من أن الكتاب نفسه يقع في ٤٤٨ صفحة، وليس في هذا الفصل شيء من جهد المؤلف كما هو متوقع، إنما قام بنقل بعض المقالات الصحفية التي تمدح نصا مسرحيا، أو تهاجمه، وترك الحكم عليها جميعا إلى القارئ على حد تعبيره، وهذا في رأينا نوع من الهروب كما سنرى في تقييمنا النهائي للكتاب، الأمر الذي يؤكد ما ذهبنا إليه من أن الجانب التوثيقي أو التاريخي قد التهم الكتاب بأكمله، (ابتداء من ص ٦٥ حتى ٤٤٧). وبالرغم أيضا من العنوان غير المحدد الذي اختاره قاسم حداد لكتابه (المسرح البحريني - أدق والتجربة)، فإنه لا يعدو كونه تاريخا للحركة المسرحية في البحرين من سنة ١٩٢٥ حتى سنة ١٩٧٥. ويقيى كتاب (المسرح التاريخي في البحرين)، فهو في مقدمة الكتاب يعلن عن نواياه في الكتابة عن التجربة المسرحية البحرينية في استلهم التراث التاريخي، القومي والإسلامي، ومع ذلك سرعان ما ينساق وراء الدراسة التاريخية، بأكثر مما ينساق وراء الدراسة الأدبية أو الفنية.

وربما التمسنا عذرا لهؤلاء الكتاب جميعا، فهم ينساقون وراء حداثة التجربة المسرحية الخليجية، ومن هنا فرض المهاد التاريخي نفسه على دراساتهم (على اعتبار أن المسرح التاريخي لم يؤرخ لأدبه بعد، أي ليس لدينا تاريخ أدب مسرحي) قبل الجانب الأدبي والنقدي.

جـ - الدراسات النقدية:

هذه قائمة بأهم الكتب النقدية في الأدب المسرحي، التي أعلن أصحابها، تصريحاً أو تلميحاً بأنها دراسات نقدية، نذكرها فيما يلي (بالرغم من إيماننا بأن معظمها ينتمي إلى حقل الدراسات الأدبية المسرحية):

— (المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء): محمد حسن عبد الله (١٩٧٨).

— (ظواهر التجربة المسرحية في البحرين): إبراهيم غلوم (١٩٨٢).

التي تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت، وغيرها نما سبق أن أشرنا إليه.

ولا ينبغي أن تهولنا كثرة هذه المؤلفات النقدية، فذكر منها أدخل في باب الدراسات الأدبية كما ذكرت، وبعضها يتضمن دراسات نشرت من قبل، ولا ضير في ذلك بالطبع إذا كانت بالفعل دراسات نقدية، مثل دراسة محمد حسن عبد الله بعنوان: «الحركة المسرحية في الكويت والبحرين» التي نشرها من قبل في مجلة «دراسات الخليج والجزيرة العربية» - يناير ١٩٧٥، التي تصدر عن جامعة الكويت أيضا. ثم أعاد نشرها في كتابه «المسرح الكويتي بين الخشبية والرجاء» ص ١٤٧ - ١٩٤. وبعضها سلسلة من المقالات الجادة التي سبق نشرها كما في كتاب (مقالات في النقد المسرحي) لمحمد مبارك بلال، وبعضها سلسلة من المقالات السطحية التي نشرت في الملاحق الأدبية في الصحافة الإماراتية، وقد جمعها صاحبها في كتاب على نحو ما نرى في كتاب (المسرح في الإمارات - رؤيا نقدية) الذي قال في مقدمته إنه أول كتاب يتناول بالتحليل والنقد جانباً مهماً في منطقة، بعيدة عن اهتمام الكتاب، ولكونه الأول في مضماره. «وثأني أهمية الكتاب من كونه لا يكتفى بالتعرض للأعمال المسرحية بل ويتجاوز ذلك إلى التقويم والتعذيب والتوجيه»^(٤٠)، على حد تبينه فإذا ماجاوزنا ذلك (راجع المقدمة كاملة ص ٩ - ١١، وانظر أيضا الصفحة الأخيرة للغلاف) إلى العنوان نفسه، وجدناه خاطئاً من الناحية اللغوية، فالرؤيا كما كتبها المؤلف إملأيا، وقد تكررت في الكتاب كله تعني الحلم أو المنام، على حين يعنى بها «الرؤيا» بمعناها النقدي الذائع، ولهذا صوبناها سابقاً.

وبعض هذه الكتب، يتخصص في ظاهرة مسرحية كالكوميديا، خاصة في المسرح الكويتي أو كقضايا المرأة في المسرح الكويتي، وأغلبها معنى بالقضايا الاجتماعية من منظور أدبي، مثل دراسة وليد أبو بكر، أو من منظور نقدي، مثل كتابات إبراهيم غلوم، وبعضها معنى بدراسة عن بعض المخرجين والكتاب على مستوى الترجمة الذاتية والدراسة الفنية. وأيا ما كان الرأي في هذه الكتب، فإننا سوف نقف عند أهمها بشئ من التفصيل في الفقرة الأخيرة من هذه

— (المسرح في الإمارات - رؤيا نقدية) عبد الإله عبد القادر (د. ت).

— (المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي: دراسة في سوسيولوجيا الشجرة المسرحية في الكويت والبحرين) رسالة دكتوراه، ١٩٨٣: إبراهيم غلوم (١٩٨٦).

— (المسرح السعودي - دراسة نقدية): نذير العظمة (١٩٩٢).

— (مقالات في النقد المسرحي)، محمد مبارك بلال (١٩٩٤).

وذلك بالإضافة إلى الكتب التي تعنى بدراسة مسرح أو بعض ظواهره وقضاياها من منظور نقدي من مثل:

— (القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي)، وليد أبو بكر (١٩٨٥).

— (الضحك وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود - دراسة تحليلية)، أحمد العشري (١٩٩٤).

— (الكوميديا في المسرح الكويتي) فوزية مكاوي (١٩٩٣).

— (المرأة في المسرح الكويتي) فوزية مكاوي (١٩٩٣).

— (صقر الرشود والمسرح في الكويت)، سليمان الخليلي (د. ت).

— (صقر الرشود، مبدع الرؤية الثانية)، محمد حسن عبد الله (١٩٨٠).

إلى جانب بعض الدراسات، أو بالأحرى المشروعات البحثية المخطوطة التي قدمها طلبة قسم النقد والأدب المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت^(٣٨):

يضاف إلى ما سبق هذه الدراسات المتعلقة بالمسرح والنقد المسرحي، التي نشرت في دوريات علمية محكمة^(٣٩)، وتصدر عن هيئات علمية مرموقة (كليات الآداب والعلوم الإنسانية، في جامعات الخليج، بما في ذلك جامعة الكويت)، فضلاً عن وجود مجلات علمية أخرى متخصصة أيضاً تصدر عن مؤسسات أخرى مثل: مجلة «عالم الفكر»

انعكاسا إيجابيا على المستوى الإبداعي بأكثر منه على المستوى النقدي، وهو ما لم ينكره النقاد الخليجيون، يقول أحدهم:

ومن خلال ذلك التواصل الفكري والثقافي الذي يربط بين منطقة الخليج العربي، وبين مصر وغيرها من الوطن العربي، ثم العالم الخارجي نقول: من خلال ذلك كله شهدت منطقة الخليج حركة نقدية حديثة متأثرة بتلك المذاهب النقدية، والاجتماعية، والسياسية التي استقتها من مختلف الاتجاهات العالمية، لذا فإن النقد الأدبي - بشكل عام - في منطقة الخليج قد بدأ يظهر بشو به أنجديد منذ نهاية الخمسينيات من هذا القرن، تسهرت حركة تجديدية على يد بعض النقاد والأدباء المثقفين بالثقافة الحديثة، وإن ظل بعض الأدباء والنقاد من الرعيل الأول يشاركون في هذه الحركة النقدية (١).

بالرغم من ذلك ينبغي ألا نتفاعل كثيرا فقد ظل النقد المسرحي في مؤخرة دروب النقد الأخرى، كقند الشعر ونقد الرواية.

هذه الحركة النقدية - أيا كان الرأي فيها - ذات ملامح محددة، يمكن أن نوجز سلبياتها فيما يلي:

١ - المجاملة والمحاباة:

إن المشكلة الأولى في أزمة النقد المسرحي لدينا تكمن في المجاملة والمحاباة، وتضخيم الذات المسرحية للكتاب والمخرجين - على حساب الحركة النقدية الفاعلة والحقيقية - في شيء كثير من المبالغات، وتحويل بعض هؤلاء الكتاب والمخرجين، إلى «ظواهر فنية تستأهل الدراسة» وكأن تاريخ المسرح في الكويت - من القدم - بحيث يقتضى حصر ظواهره المسرحية والفنية، وهي «ظاهرة» أي المجاملة والمحاباة لاتقف عند حدود الكتاب أو النقاد الخليجين، وإنما أيضا عند الكتاب العرب... مثال ذلك تلك الدراسة التي صدرت في الكويت (عام ١٩٩٤) بعنوان «الضحك وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود» - أحمد العشري، فقد

الدراسة، التي تعنى بالكشف عن ملامح النقد المنهجي وتقييمه.

ملامح النقد المنهجي في ميزان الخطاب النقدي:

هذا العرض البيلوجرافي السابق لأهم الدراسات التاريخية والأدبية والنقدية في الفن المسرحي في الخليج أثرنا فيه رصد أهم الكتب والدراسات، باعتبارها مؤشرا تاريخيا وعلميا على تطور الحركة المسرحية، وما أكتبها من حركة نقدية، فإنه بمقدورنا الآن أن نقرب من دائرة النقد الأكاديمي للخطاب المسرحي، محاولين تسجيل أهم ملامح هذا النقد، واتجاهاته، وإيجابياته، وسلبياته.

وإذا كان النقد الصحفي سابقا - من حيث الظهور والنشأة - على النقد المنهجي، فإن الحركة النقدية، خاصة المنهجية في الخليج، قد أفادت من ذلك التطور السريع الذي شهدته المنطقة، سياسيا، وتاريخيا، وثقافيا، واجتماعيا، واقتصاديا، وعلميا، ومن انفتاحها على العالم واستيعابها لأهم التيارات، والمذاهب، والاتجاهات النقدية المعاصرة، الأوروبية، أو العربية على السواء، سواء عن طريق الابتعاث إلى الخارج، أو عن طريق الترجمات العالمية لأهم المراجع، والدراسات والنصوص المسرحية العالمية، أو عن طريق المشاركة في المهرجانات المسرحية، والمؤتمرات العربية والعالمية، أو عن طريق دعوة كبار المسرحيين إلى المنطقة، خاصة بينها وبين مصر، إبان فترة الستينيات التي شهدت ازدهار الحركة المسرحية في مصر، وما أكتبها من ازدهار للخطاب النقدي المسرحي آنذاك، واهتمامه بقضايا النقد المركزية، ومن بينها قضية البحث عن القالب المسرحي العربي بزيادة يوسف إدريس وتوفيق الحكيم، وقضية اللغة واللغة الثالثة التي دعا إليها توفيق الحكيم ونقاد آخرون، وقضية الشكل والمضمون منذ مندور حتى لويس عوض، وكذلك قضية الفن للفن التي تزعمها رشاد رشدي مقابل دعوة محمد مندور وآخرين إلى أن الفن «التزام» وله مسؤولية تنويرية، إلى جانب وظائفه الحيوية، أو في الفكر والفرجة في التثقيف والترفيه. ومن المعروف أن هذه القضايا ونظائرها سواء في مصر، أو في المغرب العربي، قد وجدت جميعا صداها، في منطقة الخليج، وانعكست على الحركة المسرحية فيه، على نحو أو آخر

الظاهرة ليست مقصورة فقط على النقد المسرحي في الكويت، وإنما نراها أيضا في الخطاب النقدي المسرحي الخليجي بوجه عام. وبالرغم من يقيننا بأن لكل ناقد رأيه، فإننا نعترض على هذه المبالغات والتضخيمات التي نراها تضر بالكاتب، وترفع من نرجسيته، وقد تدفع بالكاتب إلى التوقف والجمود، وهذا أخشى ما نخشاه على كتابنا ومبدعينا.

ويمكن أن تعزى ظاهرة المجاملة في النقد بين النقاد والأدباء في الخليج العربي، إلى أسباب متعددة، منها ضعف الوعي بمفهوم النقد ودوره ووظائفه من ناحية، والحساسية عند الأدباء، من ناحية أخرى، تلك الحساسية التي تجعلهم يرون كل ناقد إنما هو عدو مسبين، فقلت الصراحة والموضوعية، على حد تعبير عبد الله الحامد، ومنها - وربما أهمها - الواقع الاجتماعي وطبيعة العلاقات الاجتماعية التي تحكم العلاقات الإنسانية بين الناقد والمبدع الخليجين.^(٤٤) وهذا الواقع الاجتماعي الذي فرض نفسه قد انتبه إليه الكثير، ورأوا أنه واقع تحكمه المجاملة لا الموضوعية، وعزوا ذلك كما يقول محمد كافود، إلى:

طبيعة التركيبة الاجتماعية في منطقة الخليج، فالعلاقات الاجتماعية مترابطة وقوية بين أفراد المجتمع، وهي تقوم في معظمها على أساس عشائري وقبلي. بالإضافة إلى قلة عدد السكان في هذه المجتمعات، وكل ذلك أدى إلى نوع من التواصل والتعارف بين الناس في الغالب، مما أثر بدوره على طبيعة النقد وعدم التزام الموضوعية فيه.^(٤٥)

وبعد عشر سنوات لاحقة يكرر عبد الرزاق البصير هذه المقولة نفسها، مؤكدا غياب النقد الموضوعي، فيقول:

منذ زمن بعيد ونحن نعاني من غياب النقد الموضوعي لأن المجتمع الكويتي مجتمع صغير، فالناس يعرف بعضهم بعضا، والروابط العائلية، والقبلية، والأسرية قوية جدا، وذلك سبب ضعف النقد. فلو قلت ملاحظات موضوعية على شاعر، أو قاص سيغضب، وسيعتبرها عذاء شخصا.

جعل من مسرحه - «علامات» - وليس علامة فقط - على الطريق، بل وإن تجسد أيضا بجهردها «ظواهر» (وليس ظاهرة فقط) تستحق التأمل والدراسة^(٤٦). هذا في الإهداء أما في المقدمة ذاتها، فيقول الناقد «إن مسرح محمد الرشود (ظاهرة). لم يتطرق أحد لدراساتها، «كي نتلمس ملامح مسرحه، وتقييمه بشكل موضوعي»^(٤٧). ويدين النقاد الآخرين في تسجيله لهذه الظاهرة لأنهم لم ينتبهوا أو يلتفتوا مثله إلى دراسة هذه الظاهرة. إن صيغ المبالغة، بالجمع مرة، وبالأفراد مرة أخرى، تتكرر أكثر من مرة في الكتاب، وهي ظاهرة - أي المجاملة والمحابة - نراها أيضا في دراسات محمد حسن عبد الله حين يتحدث عن عبد العزيز السريع، حيث يجعل من مسرحياته «ظاهرة في الحركة المسرحية الكويتية»، ويدفع به ليحمله «أول» كاتب درامي في الكويت. «وَأول من وصل الفن المسرحي الكويتي «خارج نطاقه المحلي، ولأنه «أول» من عادل بين العمل المسرحي الذي يعنى بالظواهر والمظاهر.. ومن مثل قوله: «سيفي السريع أكثر كتاب جيله احتراما للثقافة والفكر». ويقول أيضا عن ظاهرة عبد العزيز السريع: «نحن نعتبره ظاهرة في الحركة المسرحية الكويتية، لأنه بدأ واستمر وتطور». (هل هذه حقا هي معايير الظاهرة الفنية؟)، ويقول أيضا: «إذا كان من حقنا أن نقرأ المستقبل فإننا نزعج أنه سيوجد تيار من الأعمال الجادة متأثرة بمسرح السريع»، ولم تتحقق نبوءات محمد حسن عبد الله.. لأن السريع نفسه قد توقف منذ وقت طويل عن التأليف المسرحي. وقد اعترف محمد حسن عبد الله نفسه بذلك، في مقدمة الطبعة الثانية (ص ٨) من كتابه «الحركة المسرحية»، عندما تحدث عن أسباب انصرافه هو عن متابعة العروض المسرحية في الكويت، بعد «رحيل صقر الرشود وصمت السريع».

ومن اللافت للنظر أن مثل هذه المبالغات والمجاملات، والتضخيمات، تتركز حول الكتاب، أو المخرجين - مع احتراما الخاص لكل منهم -.. (انظر كتاب محمد حسن عبد الله: «صقر الرشود - مبدع الرؤية الثانية» وانظر سلسلة الدراسات التي نشرت في مجلة «البيان» الكويتية - العدد التذكاري، بمناسبة رحيل المرحوم صقر الرشود). وهذه

المسرح المدرسي، ونتوقع أن يولد عندئذ الكاتب المسرحي العماني كما ولد من قبله الممثلون، والمخرج، ومهندسو الصوت، والماكياج والإكسسوار - وذلك من بين جيل المنتشرين في مدارس السلطنة (٤٨).

وعلى الرغم من أهمية كتاب (ظواهر التجربة المسرحية في البحرين) لإبراهيم غلوم، فإنه يوجه دراسته إلى النص المسرحي، وبعض الظواهر الاجتماعية والفنية المرتبطة بالحركة المسرحية في البحرين والخليج العربي، كتنويف الحكاية الشعبية في إبداع النص المسرحي، أو شخصية العامل في التجربة المسرحية، أو الكوميديا الإضحاكية والإعداد المسرحي، والمعاناة الاجتماعية في التجربة المسرحية.. إلخ. لكنه، لا يتحدث عن «العرض» المسرحي إلا حين يتحدث عن الإعداد المسرحي، ودور المخرج فيها، هنا فقط يتحدث عن الإخراج.. وفي عرض مسرحي واحد من العروض المسرحية الكثيرة في البحرين، وكان حديثه عارضا وعماما، غير أن إبراهيم غلوم بدأ يوجه عنايته النقدية مؤخرا إلى العناية بالممثل - على مستوى الخليج، للمرة الأولى - وذلك في كتابه الذي صدر سنة ١٩٩٠ بعنوان (تكوين الممثل المسرحي)، وموضوعه دراسة طبيعة التكوين الفني والاجتماعي للممثل في مجتمعات الخليج العربي. وهذا الملحق - نقد النص - لنقد العرض - ينسحب على معظم الكتب النقدية التي أشرنا إليها. وتفسير ذلك هو إنها كتب في الأدب والنقد، صادرة عن بعض المهتمين بالإبداع المسرحي ونقده اهتماما أكاديميا، في أقسام اللغة العربية بالجامعات الخليجية، وهم أساسا من الأدباء المعنيين بالحركة الأدبية بشكل عام.

ومن هذه الكتب النادرة التي تحدثت عن العرض المسرحي عامة، كتاب (المسرح البحريني التجربة والأفق) لقاسم حداد ١٩٨١، إذ نراه يتوجه بملاحظاته نحو العرض المسرحي، من حيث هو نص، وإخراج، وتمثيل، وديكور، وماكياج وإضاءة، ومؤثرات صوتية (٤٩)، ولكنها تبقى أحكاما عامة، لا بأس بها، لكنها، لو صدرت عن متخصص في هذه الفنون المسرحية لاختلّف الأمر، على نحو بعض الكتابات النقدية التي كتبها محمد مبارك بلال في كتابه

الشخصانية هي السمة التي تميز الحياة النقدية لدينا، لذلك أعتقد أن النقد لدينا ضعيف بحق.... فالبيئة الاجتماعية لدينا ضعيفة، والوعي الاجتماعي غير موضوعي، وأي نقد يمكن أن يفسر على أن دوافعه شخصية...! * قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب - جامعة الكويت. (٤٦).

ولا يزال هذا الأمر قائما حتى الآن، إلى درجة يدين معها سعد البازعي الحركة النقدية الخليجية برمتها، ويرى أن تلك هي مسؤولية النقاد الخليجيين، إذ يقول:

ولاشك أن هذا وضع محزن جدا، وربما ظهر جيل من النقاد أكثر شجاعة في طرح مثل هذه القضايا، ولكنني لا أعفي جيلنا، ولا أعفي نفسي شخصا من المسؤولية الثقافية حول مواجهة مثل هذا الأمر.

ثم يعترف - آخر الأمر - بأن الصداقات والعلاقات الإنسانية تحكم الأمور هنا، ومن الصعب أن تنتقد زميلا أو صديقا على حد تعبيره (٤٧).

٣ - نقد النص لا نقد العرض:

إن الملحق الثاني من ملامح الخطاب النقدي المسرحي في الخليج هو أنه في معظم الكتابات النقدية يعمد إلى قراءة النص المسرحي، وليس العرض المسرحي، قراءة تفصيلية. فإذا ما تطرق أحدهم للعرض كانت أحكامه أحكاما عامة وفي أسطر معدودات. مثال ذلك، دراسة يوسف الشاروني عن المسرح العماني، عندما نريد لقراءة النص المسرحي وحده عشر صفحات، حين لم يفرد للعرض إلا بضعة أسطر نقلها فيما يلي:

أما الإخراج والتمثيل ودور الجنود المختفين وراء الستار، مثل مهندس الصوت، والديكور، والتأثمين بالماكياج والإكسسوار، فلمهم التحية على ما بذلوه من جهد في حدود الإمكانيات المتاحة، التي لاشك أنها ستتكمّل بنمو المسرح العماني وتعدّد عروضه في السنة، وفي أنحاء السلطنة، وتزايد جمهوره، وتكوين براعمه في

والكاتب/ الناقد ما برح من الصفحات الأولى لكتابه - أعتى في مقدمته التي كتبها بعنوان (سلاماً أيها المسرحيون) - يعلن عن «ترهل» الحركة المسرحية في الإمارات، وأن كتابات غيره من الأقلام «لاتزال تواصل شخبطها على جبين المسرح» على حد تعبيره^(٥٤)، وأنه من جراء ذلك تصدى هو - كما يقول - للحركة المسرحية في الإمارات على مدى خمسة أعوام، حتى تكون لديه، كما يقول، زخم من المقالات هي في رأيه «الثمرة النقدية» التي تستأهل أن تقدم لإخوته في المسرح، «لكي نعمل معا على محو تلك النقاط السوداء»^(٥٥)، ويؤكد أن «النوايا الطيبة وحس المسرح لن يخلقا مسرحاً». ومع موافقتنا على هذا المبدأ، فإن الكتاب قد جاء دون النوايا ذاتها، كما افتقر إلى اللغة النقدية ذاتها. إنه يعمد إلى تهويمات اصطلاحية ومنحوتات لغوية لاعلاقة لها بالمسرح ونقده، مثال ذلك قوله تعليقاً على إحدى المسرحيات (مسرحية: «هالشكل بالزعران») تأليف عبد الرحمن المناعي - إخراج فؤاد الشطى):

وأخيراً فالمناعي ككاتب هزته الحياة الشاذة التي تعيشها الأقطار العربية فكانت زعفران واحدة من إفرازاته الصادقة.. وصورة لرفض الترسبات السلبية في مسيرة زعفران، بقدرة مسرحية تدل على أن المناعي له وعيه المسرحي وإدراكه الحيثي، مما أهله لأن يدين أنظمة متعددة من خلال أسطوره تلك. إن على المشاهد أن يستوعب البعد الداخلي أي الرؤية من خلال مسيرة زعفران الطويلة. إننا هنا أمام فعالية ظريفة وذكية وممتعة. إن فؤاد الشطى وعبد الرحمن المناعي ومسرح الشارقة الوطني يقاومون بوضوح وبجدارة وبشجاعة من خلال زعفران الذي قال ما يدور بذهن المشاهد، رغم سذاجته وهذا العنصر الأساسي في الموضوع الذي أعطى شخصية زعفران ارتباطاً حيويًا مع المشاهد والذي ظهر جلياً من خلال الشخصية التي خلقها المناعي ليخطط هيكلها الشطى، وليعطيها الفنان أحمد

(مقالات في النقد المسرحي) في بعض فصوله باعتبارها «مقالات في النقد التطبيقي» (القسم الأول)، أو حين كتب عن بعض الأعمال المسرحية المقدمة للمهرجانات السريعة (القسم الثالث)، إيماناً منه بأن «أساس المسرح» هو العرض الذي يضم عناصر أدبية (النص) وأخرى فنية، تتكون من الحركة والتصوير، (١) والتجسيم، والموسيقى والرقص، وهذفها هو الإمتاع والتأثير من أجل الإصلاح والتغيير^(٥٦)، ولكنه مع ذلك سرعان ما ينساق في معظم أقسام الكتاب (الثاني، الرابع، الخامس) وراء النقد النصي - أعني نقد النص، لا العرض المسرحي. ومهما كانت مبرراته في العناية بنقد النص فإنه يهمن أن نسوق رأياً هذا الناقد المتخصص - في النقد المسرحي عامة لدينا، إذ يقول: «إن المسرح الكويتي قد ضلل من خلال بعض الكتابات النقدية»^(٥٧).

٣ - غياب اللغة النقدية:

إذا تجاوزنا ما كتبه أساتذة النقد الأدبي والمسرحي، في الجامعات الخليجية والمعهد العالي للفنون المسرحية (بالكويت)، وهم محدودون بعدد أصابع اليد، إلى ما كتبه نقاد آخرون محترفون، كتبوا في النقد المسرحي بشكل مباشر وجدنا كتاباتهم تفتقد ليس المنهجية فحسب، بل كذلك اللغة العلمية في مجال النقد المسرحي، إنهم يفتقرون اللغة نقدية (اصطلاحية). ولذلك تعثرت كتاباتهم، مثال ذلك كتاب (المسرح في الإمارات - رؤياً نقدية) للناقد المسرحي عبد الإله عبد القادر، الذي قال في مقدمة كتابه إنه: «دعوة للحوار الجاد»، وأنه أيضاً: «أول كتاب يتناول بالتحليل والنقد جانباً هاماً لمنطقة بعيدة عن اهتمام الكتاب»، (يعني المسرح في الإمارات)، ثم يردد مرة أخرى أن كتابه «يتجاوز النقد والتحليل إلى التقويم والتهديب، ومحاولة الإشارة إلى ما ينقص هذه الأعمال في رؤيا (الصواب رؤية) طموحة (طموح) هادفة للبحث عن الأفضل وإبرازه ومحاولة مجاوز سلبياته من خلال بحث مستمر دؤوب عن هذه الرؤيا (الصواب الرؤية) العلمية»^(٥٨). كما يقول - أيضاً - إن كتابه سوف يسد فراغاً في المكتبة العربية^(٥٩)، إلى غير ذلك من أقوال متناقضة في أساسها، ولم يحقق منها شيء في الكتاب الذي لا يعدو أن يكون سلسلة من المقالات الإنشائية.

الجسمى روحاً ظريفة جمعت بين الطرافة والحكمة (٥٦).

ومثال ذلك أيضاً ما يقول تعليقا على مسرحية المحاكمة (إعداد وإخراج خنيفة العريفي):

العريفي كمخرج لم يستفد من مساحات واسعة على خشبة المسرح وركز كل لعبته في وسط المسرح، بل أحيانا لم يحاول تحريك مثليه رغم العرض التليفزيوني الذي لجأ إليه المخرج، نتيجة تركوه حركة الممثل ضمن خطة الإخراج. لقد اكتفى العريفي ببعض الحركات الموضوعية التي لم تساهم أبداً في إعطاء الشكل المناسب للمحاكمة، كما أن عرضه التليفزيوني لم يكن البديل الناجح لجمود المشاهد. ورغم محاولته في دعم تجربته المسرحية بمحاضرة تجارب التاريخ خلال مسيرتنا العظيمة، لكن ظل هذا التوظيف ناقصاً، وظلت معالجاته قاصرة وذات أبعاد قصيرة النظر، وبدلاً من إعطائها صورة شمولية للمساحة القومية من خلال النص الأصلي، أعطانا صورة مسطحة لهموم محلية لم يتعمق بها كما ينبغي.

لقد كان تصاعد الحدث ضعيفاً إلى الحد الذي لم يستطع جملة العرض من بلوغ ذروة ما حتى في مشهد قطع رأس سعيد بن جبير، إذ جاء المشهد بسيطاً جداً غير متكامل فنياً دون تصعيد درامي بما يتناسب مع لحظة القضاء على مجاهد كابن جبير، وبذلك أخذ العرض منذ بدايته خطاً بيانياً متساوياً بالحدث والإيقاع وبعموم العرض.

لم يجد العريفي أسلوباً آخر أكثر إتقاناً لتبديل الذبكيور، وتحضير الإكسسوار بين المشاهد القصيرة، الأمر الذي اضطره أن يزيد فترة التبديل، وأن يضيق على نفسه فرصة تعميق إيقاع مسرحيته. بل ضاعت رهبة الإيقاع الذي استعمله بين المشاهد لكثرة تكراره، ولطول المدة

بين مشهد وآخر.. بل كان عليه أن يقلل عدد المشاهد، وعدد الإكسسوارات المستعملة، واللجوء إلى تقنيات أخرى لو أراد حقاً تحقيق عرضه المسرحي التليفزيوني (٥٧).

ولغة هذا النص قد احتوت على بعض الاصطلاحات المسرحية، والمنحوتات اللغوية الغائمة، ناهيك عن كونها لغة استعلائية على النص، والعرض، والمخرج، والجمهور جميعاً.

ويشير سعد البازعي إلى أن: «الكثير من نقادنا يستخدمون بعض المصطلحات النقدية دون أن يتأكدوا من الأساس المعرفي والإيديولوجي التاريخي لهذه المصطلحات»، على نحو ينتهي بنا إلى «فوضى منهجية، فوضى المصطلح.. ناتجة عن رغبة عارمة في توظيف النقد الغربي بأي شكل حتى لو اقتضى ذلك فصل المناهج (النقدية) عن سياقاتها (الثقافية)». على حد تعبيره (٥٨).

٤ - المناهج النقدية بين الغياب والحضور:

لم تتعثر مسيرة النقد في الكتابات الأدبية والنقدية في الخليج العربي إلا نتيجة غياب المناهج النقدية، بفلسفتها النظرية وإجراءاتها التطبيقية، في الخطاب النقدي الخليجي حول المسرح في المنطقة، بحيث يمكن القول إن قصور الكتابات النقدية لدينا ناجم عن النقاد أنفسهم، وقصور أدواتهم المنهجية المعاصرة.

أ - هيمنة الاتجاه التاريخي:

لقد هيمنت الاتجاهات النقدية التاريخية على معظم الكتابات النقدية، فأغلبهم يؤرخ للحركة المسرحية، وللأدب المسرحي وبعضهم يردد أنه «أول من يكتب»؛ مبرراً بذلك توجيه عنايته إلى البدايات المسرحية والنشأة، والتطور إلى أن ينتهي الكتاب الذي يقول صاحبه إنه كتاب في النقد والتحليل النقدي. ومن ثم فمعظم الكتابات والدراسات النقدية تنتمي في حقيقة أمرها إلى الدراسات الأدبية (الأدب، وتاريخ الأدب، لا النقد)، ومن ثم فهي كلها معنية بالأدب المسرحي وتاريخه. ومن أمثلتنا على ذلك:

كتاب (الحركة المسرحية في الكويت - رؤية توثيقية ودراسة فنية)، حيث غلبت الرؤية التوثيقية على الدراسة الفنية

«أما المحور الثاني فيتحقق في سلسلة من بحوث النقد التطبيقي التي لاحقت مسرحيات مؤلفة في الكويت غالباً، وخارجها حياناً، لكنها جميعاً مثلت في الكويت وحققَت قدراً من النجاح، وقد آثرناها لاعتبارات موضوعية، ولم نرهفها بالمناقشات النظرية أو المباحكة باسم القواعد المسرحية، وفضلنا أن يكون مسلكنا تجاهها انطباعياً بنائياً ينزع إلى التحليل والإكمال، إعانة للكاتب المسرحي في محاولته التالية، وتعميقاً لإحساس المشاهد بالمعاني التي لا يهتدي إليها بسهولة» (٥٩).

فالكاتب هنا يعي تماماً رسالة النقد، لكن كيف يكون المسلك/ المنهج تجاه العملية النقدية انطباعياً وبنائياً في آن؟! وهل يمكن أن يجتمع الضدان المنهجيان هنا؟ فالبنائية قامت على أنقاض كل ما هو ذاتي وانطباعي، وكل ما هو خارج النص. ثم هل يضير الناقد المسرحي أن يقوم بدور الوسيط والمرشد بين العمل المسرحي والجمهور، مستخدماً القواعد المسرحية الميسرة التي ليست أصلاً لغزاً من الألغاز يمكن أن يضل معها الكاتب أو الجمهور؟

إن حضور البعد التاريخي وهيئته على كتابات محمد حسن، وإيثار تحليل المضامين المسرحية على شكل ملخصات، قد أدى إلى غياب البعد النقدي برغم ملاحظاته النقدية المهمة والمبشورة عرضاً في غمار هذه الكتابات التاريخية والأدبية، الأمر الذي أثبتته كاتب آخر، من قبل، هو إبراهيم غلوم، عندما أشار إلى أن «تجربة الدكتور محمد حسن عبد الله في نقد التجربة المسرحية في الكويت»، على حد تعبيره، قد لعبت دوراً كبيراً في توثيق التجربة، والتأريخ لها، والتعريف بها، غير أن:

الجانب الذي افتقرت إليه تجربة محمد حسن عبد الله هو دورها في الاستبصار المعرفي، ومعالجة الكليات النظرية بأفاق تتجاوز قشرة التجربة المسرحية الراهنة بما هي عليه من عشوائية في كثير من الأحيان، إن الحس التاريخي/ التوثيقي لم يفسح المجال كاملاً

التي تحولت هنا إلى دراسة للمضامين المسرحية، وكذلك كتاب (الأدب المسرحي في الكويت) لمحمد مبارك الصوري الذي جاء كتابه أيضاً مزيجاً من التأريخ والتحليل، غير أن المنهج التاريخي هو الذي هيمن على الكتاب، بالرغم من قوله ص ٢٦٣ مايلي:

ولقد تراوح المنهج الذي سرنا عليه لتحقيق مثل هذا السبيل ما بين المنهج اللغوي، والنفسي، والمنهج التكاملي، لدراسة الدراما الحديثة.

ويوضح مقصده بالمنهج اللغوي - فقط - مناقشته لقضية العامة والفصحى، مع أن المفهوم النقدي الحديث للمنهج اللغوي يعني المنهج الألسني، فهل يعود ذلك إلى خلط في المصطلح النقدي؟ ربما! أما المنهج النفسي والمنهج التكاملي لدراسة الدراما الحديثة، كما يقول، فلم نعر لهما على أثر نقدي في الكتاب، وإنما - مرة أخرى - نعتمد كتابات الصوري على تحليل المضامين، على نحو هو أقرب إلى تلخيص النصوص منها إلى نقدها.

وكثيرة هي الكتب التي تنحرف هذا النحو، فيشير أصحابها إلى أنها دراسات فنية، وتتوسل بالمناهج النقدية، ولكن عند الفحص الدقيق يتبين أنها كتب في الأدب المسرحي وتاريخه؛ أعني رصد الحركة المسرحية في كل بلدان الخليج رصدًا تاريخياً تقدم من خلاله المضامين المسرحية على شكل سردى تلخيصي أو وصفي (من الخارج).

وإذا انتقلنا إلى كتاب (المسرح الكويتي بين الخشبية والرجاء) لمحمد حسن عبد الله، وتجاوزنا عن إنشائية العنوان (بين الخشبية والرجاء)، ومضينا نستطلع الفهرس العام للكتاب (والكتاب مجموعة من المقالات النقدية التي نشرت - إبان السبعينيات - في الصحف والمجلات الكويتية) وجدناه يقوم على ثلاثة محاور: الأول عن مستقبل الحركة المسرحية في الكويت (ص ١٣ - ٤٢)، والمحور الثاني، من النقد التطبيقي (٤٥ - ١٤٤)، والمحور الثالث والأخير عن الحركة المسرحية في الكويت والبحرين (ص ١٤٥ - ١٩٤)، وذلك من منظور تاريخي. فإذا مضينا مع المؤلف في هذا الجزء «من النقد التطبيقي» نستطلع معه منهجه النقدي وجدناه يقول:

في ذات الوقت دعوة لدراسة المعطيات التي طرحتها هذه التجربة منذ البدايات الأولى^(٦٢).

ويشير الكاتب صراحة برغم خلاصة العنوان الفرعي «التجربة والأفق» إلى أن دراسته لا تطمح إلى تقديم أطروحات نقدية نهائية في مجال تناولاتها^(٦٣)، والحق أن الكتاب لا يقدم أطروحات كما يقول المؤلف، لكنه يقدم ملاحظات نقدية هنا وهناك لانشكل منهجا، ولا تقيم رؤية نقدية، أمام طغيان المعالجة التاريخية للتجربة المسرحية البحرينية.

ومن الجدير بالذكر أن قاسم حداد، في هذا الكتاب، يؤكد مرارا أن النقد الأدبي في البحرين لم يتمكن من موازاة الحركة المسرحية، ولم يستوعب همومها وتطلعاتها فنيا وفكريا، ومادام النقد عاجزا عن التعبير عن جوهر حركة الأدب، فمن المتوقع أن لا يتوفر النقد المسرحي الذي يسهم بفعالية حقيقية في الحركة المسرحية الراهنة على حد تعبيره^(٦٤)، ويرى أيضا أن ما كتب لا يعدو كونه متابعات صحفية، وأنها متابعات سطحية في أغلب الأحيان لانتم عن معرفة بفن المسرح، وأنها انطباعات مزاجية عابرة^(٦٥).

ب - النقد المسرحي من منظور (سوسيولوجي)

يعد هذا الاتجاه النقدي أكثر الاتجاهات شيوعا بعد الاتجاه التاريخي، فإذا كانت التجربة المسرحية في الخليج تجربة ولادة استأثرت بالجانب التوثيقي لها، فإن معظم العروض المسرحية كانت تعالج قضايا اجتماعية، من جراء الطفرة الحضارية، الأمر الذي جذب النقاد إلى قراءتها من منظور سوسيولوجي.

وربما كان إبراهيم غلوم من النقاد الأوائل - على مستوى الخليج العربي - الذين حصلوا على درجة الدكتوراه في الأدب المسرحي، من هذا المنظور السوسيولوجي، من تونس عام ١٩٨٣، وذلك في دراسته التي نشرها في سلسلة عالم المعرفة بالكويت سنة ١٩٨٦ تحت عنوان (المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين). وتجربة غلوم تجدد جذورها أيضا في كتابه الآخر (ظواهر التجربة المسرحية في البحرين) الذي صدر في عام ١٩٨٢، وهي الدراسة التي

لإذكاء النظام المعرفي الذي يمكن للدكتور أن يلعبه خلال فترة تقارب العشرين سنة قضاها معايشا للوضع الثقافي في الكويت. لقد تحولت كلمة «النقد» عند محمد حسن عبد الله إلى «وثيقة» بدلا من أن تكون رأيا حرا، وتحولت إلى قرارات وصيغ وأحكام بدلا من أن تظل قرينا للنص بنبوءاته وخفقاته وتحولاته^(٦٦).

ويدخل في هذه الدائرة، أي دراسة الحركة المسرحية من منظور تاريخي أيضا، كتاب (الحياة المسرحية في قطر - دراسة سوسيولوجية وتوثيق) للكاتب حسان عطوان. وعندما نعضى لقراءة الكتاب، والوقوف على ما ينطوي عليه من رؤية نقدية عمادها المنهج الاجتماعي، أو السوسيولوجي على حد تعبيره، لا نجد له أثرا يذكر إلى جانب طغيان الدراسة التوثيقية من منظور تاريخي. وهكذا أيضا يهيمن المنظور التاريخي على الكتاب، بل إن المؤلف حين يفرد فصلا صغيرا في هذا الكتاب الكبير عن النقد المسرحي في قطر في إحدى عشرة صفحة^(٦٧) من كتابه الضخم (٤٤٧ صفحة)، يأخذ هو نفسه عليها أنها حركة نقدية يغلب عليها النقد الصحفي المنفعل «والجراح، والشخصي، كما يقول، فضلا عن حرج النقاد من إبداء رأيهم الصريح إشارا للسلامة، وكسبا لود الأصدقاء، «بدلا من تربية الأعداء» على حد تعبيره، مشيرا في الوقت ذاته إلى دخول غير المتخصصين في ساحة النقد المسرحي، فجاء نقدهم أقرب إلى «التهريج» على حد تعبيره أيضا، فضلا عن غياب النص المسرحي، ومحاولة بعض النقاد أن يكونوا منهجين وعلميين «وأن يتوسلوا بمقاييس النقد الأكاديمي للمسرحيات لاتصمد في مواجهة النقد المنهجي. وسواء اختلفنا مع هذا الناقد أو اتفقنا، فإنه بدوره قد أثر السلامة، واكتفى بسرد نماذج من المقالات الصحفية النقدية، وترك تقويمها سلبا أو إيجابا لقارئ الكتاب، دون أن يتصور هو لتفسير هذه الآراء، أو نقدها، وتقييمها، وكذلك كتاب (المسرح البحريني - التجربة والأفق) ١٩٢٥ - ١٩٧٥ للنقاد/ الشاعر قاسم حداد، لكونه: «رصدا لتضاريس الأرض التي تنطلق منها التجربة المسرحية المعاصرة في البحرين، وهو

الأول؛ ينطلق من أن هذه التجربة المسرحية ليست مجرد انعكاس طبيعي للموضوعات الاجتماعية، أو السياسية، أو الاقتصادية، وإنما هي انعكاس موضوعي لها يستهدف الربط بين عناصر العمل المسرحي، وعلاقات الواقع التاريخي في سياق يلتهب بالحقيقة الجوهرية، ويستكشف «النموذج» أو «النمط» ليس باعتباره صفة جامدة، أو قانوناً ثابتاً، وإنما باعتباره مستودعاً للوعي الجمعي أو الرؤية الكلية للواقع.

الثاني؛ يبحث في علاقة الصور والأفكار، أو الأشكال والمفاهيم بحركة التعبير البنائي في مجتمع الخليج العربي، في محاولة للاهتمام إلى كيفية تولدها وتطورها على نحو يجعل للشكل المسرحي (وليس مضمونه فحسب) أعماقاً سوسيولوجية، لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون خارجة عنه، وإنما لا مناص من أن تكون مفتاحاً لمستغلقاته الداخلية، وقد وجدنا الأرضية الصالحة للبحث على ضوء ذلك المنهج في الربط بين التجربة المسرحية، وحركة التغيير الاجتماعي في الخليج العربي لما في هذا الربط من التخصيص والإثبات. تخصيصاً للحقائق الموضوعية، أو الجوهرية في حركة تتسم بالشمول، والحتمية، وهي حركة التغيير وإثبات لخصوبة الوعي الإرادي - الجمعي بحركة التغيير في الشكل المسرحي. ولا مرأى في أن البحث عن العلاقة الجدلية بين المسرح والبنية الاجتماعية يقود إلى الخوض في طبيعة المشكلة الأولى في سوسيولوجيا المسرح، وهي تحديد نوع العلاقة التي تنشأ بين ظهور المسرح وبنية الاجتماعية المتطورة، كما تنبعت لذلك بعض الدراسات المنهجية الجديدة في سوسيولوجيا الرواية.

أعلن في مقدمتها أنها لا تطمح إلى تحقيق «ميلاد الناقد» الخليجي، فسي حياتنا المسرحية^(٦٦)، فضلاً عن كونها في الأصل كما يقول ليست، إلا سلسلة من الدراسات كتبت في فترات زمنية متباعدة بعض الشيء، إلا أنها تنطلق من مواقف واضحة، وتعتمد أسلوباً لا يخلو من الملامح العلمية التي لا بد من الإشارة إليها. فهي دراسات تعنى بالظواهر التي لا يقصد منها الصور الخارجية التي تبدو ظاهرة للعيان، أو المشاهد، بل إنها الظواهر التي تشكل أعصاباً داخلية للتجربة المسرحية. والمفهوم الظاهرة في تقديرنا علاقة تفضي بنا نحو سوسيولوجية الفن والمسرح بوجه خاص؛ لأن الشكل الفني له إرثه الاجتماعي المتوغل في بناء المجتمع، وأنساقه المختلفة. فالظاهرة مجموعة علاقات اجتماعية، أو فنية متشابكة معقدة غاية في التعقيد، إنها سياق متكامل من هذه العلاقات، يجعل منها علامة، أو مؤشراً، أو موقفاً يتخلق بصورة جماعية وليست فردية، لدرجة يكون فيها النقد - حين ينطلق من رصد الظاهرة - أقدر على الإمساك بالعمل الفني في حالة سوسيولوجية متفاعلة؛ بمعنى أنه يتمثل علاقة الإخصاب الأولى التي تكون بين المجتمع والعمل الفني.^(٦٧)

في هذا الكتاب يحدد غلوم غايته قائلاً: «إن غاية هذا الكتاب نقدية بمعنى تأصيلية»^(٦٨). والتأصيل عند غلوم يعني تأصيل القيم الفنية والفكرية في حياتنا المسرحية، وأدواته في ذلك التأصيل هي المنهج السوسيولوجي، وهو المنهج الذي نضج في كتابه السابق - أعنى المسرح والتفسير الاجتماعي - إيماناً منه بأن التغير في مجتمع الخليج العربي بدأ يخلق للتجربة المسرحية طابعاً سوسيولوجياً أو سيميولوجياً^(٦٩)، يتميز بتشابكه العضوي مع الظروف التاريخية لحركة التغيير^(٧٠)، في عبارة تفصح عن توسله منهجياً بالنظرية الواقعية الاشتراكية. يقول غلوم في مقدمة هذا الكتاب:

تنطوي هذه الدراسة على محاولة ظاهرة للتقدم بتفسير سوسيولوجي للتجربة المسرحية في الخليج العربي (الكويت والبحرين)، معتمدة على عاملين أساسيين:

المسرحية في بلدان أخرى من بلدان الخليج، كما هو الحال في كتاب (الحياة المسرحية في قطر، دراسة سوسيولوجية وتوثيق) لمؤلفه حسان عطوان، وهو كتاب سبق أن أشرنا إليه في الاتجاه التاريخي لغلبة الجانب التوثيقي / التاريخي على الجانب النقدي / الاجتماعي.. هذا الجانب السوسيولوجي في الدراسة لم يستغرق سوى (٥٠) صفحة من حجم الكتاب (٤٤٧ صفحة)، جاء بمثابة مدخل للكتاب تحدث فيه عن الحياة المسرحية في قطر من وجهة نظر سوسيولوجية. لكنه - أي المؤلف - لم ينته إلى نتائج ذات بال؛ لأن المنظور السوسيولوجي عنده لا يبدو أن يكون بمثابة التفسير الاجتماعي للعلاقة بين الأدب والمجتمع بالمعنى التقليدي القديم، وسرعان ما انطلق بعد هذه الصفحات لتوثيق الجانب التاريخي على مدى الكتاب كله بعد ذلك.

أما على مستوى الكويت، فثمة كتاب يعتمد التفسير الاجتماعي بالمعنى السابق هو كتاب (القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي) لوليد أبو بكر، حيث ينقسم الكتاب إلى قسمين، أحدهما عن المسرح والتغيير الاجتماعي في الكويت، والآخر عن القضية الاجتماعية في مسرحيات عبدالعزيز السريع. والمؤلف هنا ينحو منحى اجتماعيا في تفسير الظاهرة المسرحية، ويركز على القضايا الاجتماعية، لا من المنظور السوسيولوجي الذي توصل به إبراهيم غلوم، ولكن من حيث إن النص المسرحي وثيقة اجتماعية، راصدة للواقع الاجتماعي، وليست انعكاسا موضوعيا له بالمعنى السوسيولوجي.

ج - الاتجاه التفسيري التكاملي والدراسات التحليلية:

عمد بعض النقاد إلى وصف دراساتهم النقدية بأنها دراسات تحليلية، على اعتبار أن دراساتهم مقصورة على النصوص الأدبية لا العروض المسرحية؛ لأن كثيرا منها لم يشاهدها وإنما أتيت لهم قراءة النصوص المسرحية فقط. وهذا النوع من الكتب يقتصد بالدراسة التحليلية - الدراسة التفسيرية - باعتبارها - عندئذ عملا نقديا. ومن أشهر الآثار النقدية في هذا التيار أو الاتجاه (المسرح السعودي - دراسة نقدية) ١٩٩٢ لتذير العظيمة، وهو كتاب جيد تبنى مجموعة من المناهج في تبيان منهجه التفسيري أو التحليلي، فقد

وإبراهيم غلوم يشير بذلك إلى مذهب «لوسيان جولدمان» حول العلاقة بين الشكل أو النوع الأدبي وبنية الاجتماعية في كتابه (من أجل سوسيولوجيا الرواية) (٧١).

وأيا ما كان الرأي في النتائج التي توصل إليها إبراهيم غلوم، فإنه بذلك يكون أول ناقد مسرحي خليجي يصدر في رؤيته النقدية عن منهج واضح محدد، بعيدا عن السرد التاريخي، أو الوصف الخارجي، اللذين غلبا على الكتب السابقة في مجال النقد المسرحي الخليجي. وكان إبراهيم غلوم أمينا مع منهجه، مخلصا له، غير أنه لم يقع في «الأدلة»، فيقرأ النصوص المسرحية بمقولات سابقة، أو جاهزة يحاول أن يفرضها فرضا عليها وهذه نقطة تحمد له. بالرغم من اختلافنا معه في بعض النتائج التي توصل إليها، ومنها حتمية ميلاد النوع الأدبي استجابة لبنية الاجتماعية أو «الحتمية الدرامية» كما يسميها (٧٢)، فهي في رأينا مسألة فيها نظر. ومنها انتقائية الأعمال المسرحية.. نعم، لقد وازن إبراهيم غلوم بذكاء شديد، بين رؤية الإيديولوجية واختيار النصوص المسرحية التي تتفق مع هذه الرؤية، خاصة حين تحدث عن الدراما الاجتماعية التي تهدف إلى «إعلان الثورة الشاملة على النظام الأسري التقليدي في مجتمع الخليج العربي» وإلهاب ظهر رموزها بالضربات الموجعة (٧٣)، ثم حين تحدث عن المسرح السياسي ورموز السلطة القاهرة في مجتمع الخليج العربي تحقيقا للديمقراطية الغائبة (٧٤).

إن التفسير الذي يعتمد إبراهيم غلوم - كما يقول - يعتمد على رؤية تتحدد العلاقة بين الأدب والمجتمع. فالواقع المادي (علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج = البناء التحتي) يعكس وعيا يتمثل في الفكر والأدب والفن والثقافة والقانون.. إلخ، ويسمى البناء الفوقي، وأي تغيير يطرأ على بناء الاقتصاد يقود إلى تغيير في الرؤية لمفاهيم اللغة والقيم والأخلاق والمجتمع كما هو معروف في جدلية هذه العلاقة، وحيث إن نشأة الأعمال الفنية والمسرحية هي انعكاس موضوعي للواقع الاجتماعي فإن المسرحية لن تنفصل عن الواقع الذي أنتجت فيه (٧٥).

إننا نسوق هذا التفسير لأنه أيضا سيجذب عددا من الباحثين الآخرين، فيعتمدون القراءة السوسيولوجية للحركة

للحصول على بصيرة ثابتة فيها. وجمع مناهج الدراسة المتعددة في منهج واحد^(٧٦).

إن الكتاب الآخر في هذا المجال، أعني الدراسات التحليلية، هو كتاب (الضحك وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود - دراسة تحليلية) للناقد أحمد العشري (١٩٩٤). وإذا كنا قد أخذنا من قبل على هذا الكتاب طابع المبالغة، والمجاملة من تضخيمه لما أسماه الناقد «ظاهرة محمد الرشود»، فإن ذلك لا يقلل كثيرا من القيمة العلمية للكتاب ولا سيما في جانبه النظري، فإن الجانب النظري في الكتاب يعكس ثقافة نقدية مسرحية واسعة للعشري، غير أننا تأخذ على هذا الكتاب في جانبه التطبيقي، أنه ارتقى بنصوص الرشود، ليس إلى درجة الظاهرة فحسب، بل الظاهرة التي تستحق التنظير. ونحن نعتقد أن مسرح الرشود لم يستو نضجاً بعد، فالكاتب لا يزال قادراً على العطاء. وإذا كان مسرح محمد الرشود يشكل ظاهرة فنية كما يقول أحمد العشري، فإنه من حقنا أن نسأله عن ماهية هذه الظاهرة؟ وما أبعادها؟ ومن الذي تأثر بها من بعد من الكتاب الكويتيين والخليجيين؟ إلى غير ذلك من تساؤلات ناقدة.

هذه هي أهم الاتجاهات النقدية المسرحية السائدة في الكتابات الأدبية والنقدية المتعلقة بالخطاب المسرحي في منطقة الخليج العربي، لعلنا لاحظنا طغيان التيار التاريخي ثم الاتجاه الاجتماعي، ولا تزال التيارات النقدية الأخرى لم تعرف بعد طريقها في المؤلفات والكتابات النقدية السائدة وذلك بالقدر الذي عرفته في نقد الشعر خاصة.

د - قضايا خاصة:

ينبغي الإشارة في نهاية البحث، ولو بشكل موجز، إلى أهم القضايا التي أثارها الخطاب النقدي في الأدب المسرحي وهي: قضية اللغة المسرحية بين الفصحى والعامية، وقضية استلهم الفولكلور والموروث الأدبي والتاريخي، وقضية أزمة النص المسرحي، بين التأليف والترجمة والاقتباس، وقضية غياب النص المسرحي أحياناً، وهي قضايا لفتت نظر معظم كتاب النقد المسرحي، مثل إبراهيم غلوم في كتابه (ظواهر

استعان بالاتجاه التاريخي في الأبواب الثلاثة الأولى، ثم بالاتجاه السوسولوجي دون تجاهل الأبعاد النفسية، والفكرية، والاجتماعية، والاقتصادية، وذلك في الباب الرابع. ثم اختتم كتابه بدراسة الأتعة الدرامية المتنوعة، بدءاً بقناع الذات في المونودراما (الدراما ذات الصوت الواحد)، مروراً بقناع التاريخ وقناع الفولكلور والموروث، وانتهاءً بقناع الرمز. ويفصح نذير العظمة في نهاية كتابه عن منهجه التفسيري، أو بالأحرى بهذه القراءة النقدية بقوله:

هناك قراءات ومناهج كثيرة يعرفها الدارسون، أما أنا ففضلت أن أقرأ «النص في المجتمع والمجتمع في النص»، وتفاعلهما الجلي. فالشرائع الفنية، والاجتماعية، والاقتصادية متداخلة متفاعلة، واعتبرنا المسرح مع دوفينو مظهرًا من مظاهر الخبرة الجمعية والجمال جزءاً منها دون أن نتخلى عن تشريح البنية الدرامية، وفرز عناصرها الخفية والظاهرة ودلالاتها، وتشابك سياقاتها، ودون أن نتخلى أيضاً عن التحقيق التاريخي متى استوجب البحث ذلك منا، ولا عن الأحكام المعيارية التي يمارسها النقد. وخصصنا الرمز، والفولكلور، والأسطورة باهتمام بالغ. فاكشفنا جوهر المجتمع من خلال النص، وجوهر النص من خلال المجتمع، بنزعة معرفية لدور التقنية الدرامية الوافدة في المجتمع السعودي، ودلالاتها النفسية الاجتماعية، ودراستنا ليست وصفية، وإنما توسلت بالوصف، ولا تاريخية تسجيلية وإن استخدمت التوثيق ولا تحليلية مقارنة وإن قامت بالتحليل والمقارنة، ولا معيارية، ورغم أننا أجرينا أحكاماً في هذا الإطار لاسيما علاقة المضمون الفكري الاجتماعي الفني بالأشكال والتقنية الدرامية وعلاقتها به. لكننا من خلال ذلك كله سبرنا الظاهرة المدروسة وكوننا رؤية كلية عنها وصورة موحدة باستنباط الأجزاء وقمنا بتفسيرها في السياقات المصاحبة. ولست خجولاً من نزعتي التكاملية أو الجشطالتيية في هذه الدراسة

الشخص الذي يقوم بتحليل وتقييم نص درامي أو عرض مسرحي، مستخدماً في ذلك منهجاً للتحليل والتقييم^(٧٧)، ويقدر ما يكون المنهج الذي يتوصل به منهجاً معاصراً، يكون الخطاب النقدي معاصراً، وهو ما نفتقده في خطابنا النقدي المسرحي، فأغلبهم يتوصل بمنهج باتت اليوم تقليدية أو كلاسيكية.

إننا لا نملك - حتى الآن - ناقدًا حقيقياً يعرف كيف يتعامل مع العرض المسرحي في منطقة الخليج العربي، يعتمد منهجاً نقدياً معاصراً كالمناهج والنظريات اللسانية - في فهم مورفولوجية أو شكلية النص (المقاربات اللسانية)، أو يعتمد على العلوم الاجتماعية في قراءة النص (المقاربات السوسيولوجية)، أو العلوم النفسية (المقاربات السيكولوجية)، أو العلوم النفسية والسيكولوجية معاً (المقاربات السيکوسوسيولوجية)، أو الدراسات السيميوطيقية (المقاربات العلاماتية) للكشف عن سيميوطيقا النص والعرض، بل سيميوطيقا (وسوسيولوجيا) الجمهور والمسرح أيضاً، فضلاً عن المقاربات الإيديولوجية. لهذا لا غرو أن نفتقد وجود الناقد القادر على طرح إشكاليات المسرح الخليجي طرحاً علمياً، ابتداءً من إشكالات الشكل والمضمون في المسرح، ولغة المسرح، والاقتباس والترجمة للمسرح والمؤثرات العربية والأجنبية، ودور العاملين في إعداد العرض المسرحي، والعلاقة بالتراث، وتحديد مفهوم التراث وغيرها من الإشكاليات الحادة التي يفرضها الخطاب العربي في المسرح بمنطقة الخليج على ناقد، فيبادر إلى التصدي لها، وتصبح من مسؤولياته ومهامه.

ومن اللافت للنظر أيضاً غياب النقد المسرحي في مجال مسرح الطفل. إن مسرح الطفل، كما نعرف، لا يقل قيمة عن مسرح الكبار، ولدينا في الكويت والبحرين ودولة الإمارات العربية المتحدة، تجارب لا بأس بها في هذا المجال. ومع ذلك تجاهلها الخطاب النقدي الأكاديمي، باستثناء بعض المقالات التي يمكن أن تندرج في نطاق النقد الصحفي المنهجي مثال ذلك أربعة مقالات لمحمد مبارك بلال نشرها في كتابه (مقالات في النقد المسرحي)^(٧٨)، عرض فيها لأربع مسرحيات استغرق العرض صفحة ونصف لكل

التجربة المسرحية في البحرين)، وقد ناقشها غلوم مناقشة جادة، وكذلك محمد مبارك بلال في كتابه (مقالات في النقد المسرحي)، و محمد مبارك الصوري في كتابه (الأدب المسرحي في الكويت)، وغيرهم من الكتاب. وهي جميعاً قضايا احتمالية وفيها وجهات نظر متعددة، وللقاد والكتاب والمبدعين حق اختيار واحدة منها، ولا معنى لتدخلنا هنا في تقييمها، ومن ثم اكتفينا بالإشارة إليها فقط!

ويلفت النظر أيضاً أن مشكلة «القبال المسرحي» لم تشغل بال النقاد. فلم يتحدثوا عنها، كما أنهم اتخذوا موقف الصمت من المسرح التجاري، رغم أنه يشكل عائقاً فنياً أمام ازدهار الحركة المسرحية بوجه عام. وما يلاحظ - أخيراً لا آخراً - أن هموم المسرح الخليجي، هي عينها هموم المسرح العربي بوجه عام مع الفارق التاريخي والفني في التجريبتين، التجربة الخليجية والتجربة العربية.

خلاصة:

إن الناقد المسرحي في منطقة الخليج العربي لا يزال عملة نادرة، والناقد الحقيقي بالضرورة عملة نادرة، أعنى الناقد المسرحي القادر على حمل مسؤولياته الجسيمة، الناقد القادر على أن يقدم لجمهور المسرح طرائق في التفكير والتمحيص والتدقيق، تدله على أجزاء العمل الفني، وعلى استقرائاتها من ثنايا العمل الفني، وعلى تفسيرها والكشف عن دلالاتها الرمزية، بعبارة أخرى يرشد المشاهد إلى الرؤية النقدية وإلى التعامل النقدي مع العروض المسرحية، بخاصة في مجتمع كالمجتمع العربي في الخليج، حيث تتفشى الأمية الفنية بعامه والمسرحية بخاصة. هذا الناقد/ الدليل يستمد تأثيره من مشاركته في عملية الإبداع، وفي إرسائه القواعد العلمية لدراسة المسرح، وفي خلقه المتفرج الناقد، وفي تأسيسه سياسة ثقافية فنية متفتحة وأصيلة. إن الناقد المسرحي في منطقة الخليج العربي لم يقم بعد بهذا الدور، فلا يزال تابعاً، ويدور في فلك النقد الصحفي، أو النقد الكلاسيكي المعنى بتلخيص النص المسرحي، أو الاكتفاء بوصف العرض، ومن ثم ظلت ممارساته النقدية غير مؤثرة أو فعالة، وهو في أحسن الأحوال راصد تاريخي، أو اجتماعي للحركة المسرحية في الخليج. إن الناقد المسرحي، في أبسط تعريفاته، هو ذلك

- نسبيا - بما فتحت أمامهم من آفاق، وأتاحت من فرص ليكتبوا النقد المسرحي. إن معظم النقاد الأكاديميين - في منطقة الخليج العربي - هم من أساتذة الأدب والنقد في أقسام اللغة العربية وآدابها، حيث النص المسرحي لا العرض المسرحي جزء محدود من اهتماماتهم، وهذه حقيقة لا ينبغي أن نخجل من تسجيلها.. وقليل منهم هو الذي يمتلك ثقافة مسرحية موسعة تسمح له بالحكم على العرض المسرحي، نقدا وتقويما وتوجيها. وليس مجرد سرد وصفي/ تاريخي لنشأة الحركة المسرحية، وبيان كتاباتها وتلخيص لأشهر نصوصهم. إننا نحتاج اليوم إلى النقد الذي يرقى إلى درجة السؤال، بعدما ظل النقد طويلا - في هذه المنطقة - مجرد جواب، تابع للفن المسرحي، وليس رائدا له كما ينبغي أن يكون.

مسرحية من المسرحيات التي عرضت على مسرح الطفل في الكويت.. (مسرحية ليلي والذئب) وهي النموذج الأحسن لمسرح الأطفال الغنائي، ثم مسرحية (الإنسان الآلي)، ثم مسرحية (البساط السحري)، ثم مسرحية (سلاحف النجبا والنموذج الجاهز). بالرغم من هذا العرض الموجز الذي قدمه محمد مبارك بلال، فإن هذه الكتابة المكثفة من أنضج الكتابات النقدية المسرحية في مجالها.

إننا، بالطبع، لا نريد أن نقلل من شأن هذا الدور النقدي الذي لعبه نقاد المسرح في الخليج العربي، ولا من تلك الكتابات النقدية الجادة - على ندرتها - ذلك أن معظمهم غير متخصصين، شأنهم شأن كثير من النقاد المسرحيين العرب، وليسوا من أهل المسرح، وإنما أتوا إلى النقد المسرحي من اختصاصات مختلفة في الجامعات، اختصاصات أهلتهم

الهوامش والمراجع

وكذلك منى غزال: إبراهيم العريض بين مرحلتى الكلاسيكية والرومانسية، ص ١٣ - ٤٥.

(٣) إلى جانب تجربة العريض في المسرح، فهناك عبد الرحمن المعاودة الذي كتب شعرا مسرحية: سيف الدولة، ومسرحية عبدالرحمن الداخل، وكذلك الشاعر حسين عبدالله سراج الذي يذكر عبدالرحمن نهد الخريجي، أنه كان رائدا وناضجا في التأليف المسرحي منذ عام ١٩٣٦. ولكنه يذكر مسرحياته الشعرية التي يعاود تسبق التاريخ الذي يذكره. فمسرحية الظالم نفسه عام ١٩٣٢، ومسرحية جميل بنية عام ١٩٤٢، وغصن ولادة - أصدرتها دار المعارف بمصر عام ١٩٥٢م. راجع كتاب نشأة المسرح السعودي، ٤١ - ٤٢.

(٤) يمكن ملاحظة الاختلاف البين في هذه البدايات، فمحمد مبارك الصوري يشير إلى تجربة الشيخ عبدالعزيز الرشيد التمثيلية المبكرة في أوائل العشرينيات في هذا القرن، ويشير إلى المحاولة الثانية التي جاءت في كتاب كنت أول طبيبة في الكويت للسيدة حليلة كالقرلى التي يذكر عنها أداء دور تمثيلي صغير في رواية للأطفال في بيتها، ودعت إليها المعتمد السياسي البريطاني الكولونيل مور وزوجه، لمشاهدة ذلك الفصل التمثيلي وكان بين عامي ١٩٢٢ - ١٩٢٤.

كما يرى أن أول عرض مسرحي في البحرين كان في عام ١٩١٩، ويعارضه مجموعة من الكتاب في هذه البداية من أمثال إبراهيم غلوم في كتابه: ظواهر التجربة المسرحية في البحرين - راجع محمد مبارك الصوري: محمد النشمي الفنان الرائد وأرجالية المسرح - مجلة البيان ص ٨٣ وما بعدها، العدد ٢٢٩ - أبريل ١٩٨٥.

(١) يذهب جابر عصفور إلى أن الكلمة بالرغم من أن لها جذورا وأصولا قديمة في أدبنا العربي، إلا أن المفهوم الذي تتعامل معه هذه اللفظة حديث. وما تشير إليه من دلالات تجعلها دخیلة ومن تسبيل الاصطلاحات المعربة وقد أضفت هذه الدلالات على بعض المعاني الأخرى، كالسرد والعرض والخطبة الطويلة نسبيا.. إلخ. ثم الموعظة والخطبة المنمقة والمحاضرة والمعالجة البحثية، وأخيرا اللغة من حيث هي أعمال أدائية لغاعين، وممارسة اجتماعية لذوات تمارس الفعل الاجتماعي وتنفعل به بواسطة اللغة. ويؤكد جابر عصفور على هذا الجانب الأخير من أن الخطاب هو اللغة في حالة فعل، ومن ثم هي ممارسة تقتضي فاعلا، وقد تفتقر هذه اللغة بمعالجة بعض موضوعات المعرفة: مقال بعنوان: «خطاب الخطاب»: مجلة العربي في ١٩٩٥/٦/٢١، كما يمكن الرجوع حول أنواع الخطاب ومستوياته المختلفة إلى المراجع التالية: الخطاب الروائي: ميخائيل باخтин، ترجمة محمد براءة، ص ٩١ وما بعدها / ط ١١ - ١٩٨٧، وصلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: عالم المعرفة، ص ٧١، ١٦٤، ١٩٩٢ - الكويت.. ومحمد عابد الجابري: خطاب العربي المعاصر: دراسة تحليلية نقدية، ط ٤/ ١٩٩٢ - مركز دراسات الوحدة العربية.

(٢) راجع بتفصيل عن معنى العريض للبحرين وأثره في التجربة المسرحية، وتحليل المسرحين، وربطهما بمسرحيات الشاعر عبد الرحمن المعاودة - مسرحية سيف الدولة - ١٩٣٩، ومسرحية عبدالرحمن الداخل ١٩٣٦، عند كل من إبراهيم غلوم في كتابه: ظواهر التجربة المسرحية في البحرين ص ١ - وما بعدها: ١٩٨٢، وعند قاسم حداد: المسرح البحريني التجربة والأفق: ص ١٤ وما بعدها ١٩٨٠ البحرين،

(١٨) مجلة البعثة الكويتية: المعداد ٩، ١٠، نوفمبر - ديسمبر ١٩٥١م، وراجع ذكر المسرحية الأولى عند خالد سعود الزيد في كتابه: مسرحيات في أغلالت الكويت، ص ٦١. أما لتحليل النصين فيمكن الرجوع إلى بحث: أهم ملامح النقد المسرحي في الكويت إلى سنة ١٩٨٠: لمبدالعزير الفياض من ص ٣٢ إلى ص ٤١.

(١٩) راجع أعداد مجلة الدوحة: مجلة الشهرية الثقافية الجامعة الصادرة عن وزارة الإعلام بدولة قطر. وما شاكلها من مجلات شهرية في دول الخليج العربي.

(٢٠) راجع أعداد مجلة الكويت: مجلة الشهرية الجامعة الصادرة عن وزارة الإعلام بدولة الكويت وما شاكلها من مجلات شهرية أخرى في بقية الدول الخليجية.

(٢١) فوزية مكاوي: جريدة القبس: العدد ٥٧٩٢، ٦، ٢٧.

(٢٢) عارف قباة: شمع على الدرب، ٢٠، ص ٢١، ١٩٨١م.

(٢٣) بول شاول: جريدة القبس، ٧١٥٥، ٢١، ١٨، مايو ١٩٩٣م.

(٢٤) مجلة الرولة: العدد ٢، ١١، ١٩٨٠م.

(٢٥) راجع على سبيل المثال محمد حسن عبدالله - الصحافة الكويتية في ربع قرن وكتابه الآخر: الصحافة والصحفيون في الكويت - ذات السلاسل الكويت ١٩٨٩. وأحمد بشر: الصحافة الكويتية - دراسات توثيقية - تحليلية، تاريخية أرشيفية - مؤسسة الصباح، الكويت، عام ١٩٧٩م وكريم السماوي في كتابه: رحلة مع الصحافة الكويتية، ط (١) دار الخليج للطباعة والنشر - الكويت ١٩٨٤، ومحمد ناصر بن عباس: موجز تاريخ الصحافة في المملكة العربية السعودية: ط (١)، مطابع مؤسسة الرياض ١٩٧١م.

(٢٦) شكرى وتقديرى لمركز المعلومات بجريدة القبس التى زودتنى بهذا الأرشيف بكمه الهائل.

(٢٧) جريدة الرأي العام: العدد: ١٠٠٧٥، ١٣، ١٩/٥/١٩٩٣م.

(٢٨) جريدة الوطن: العدد: ٣٨١١ - ٢٣ - ١٩٨٥/٧/٢٥م.

(٢٩) بول شاول: مرجع سابق ص ١٢ - ١٦.

(٣٠) بلال عبدالله: مجلة النهضة - العدد ٧٨٧٤: ١٦: ١٤/١٢/١٩٨٢م.

(٣١) عبدالواحد الإسماعيلي: مجلة الرولة: ٩: ٣٤ - ٥١: ١٩٨٣م.

(٣٢) جريدة الرأي العام: العدد ١٠٠٧٥: ١٣: ١٩/٥/١٩٩٣م.

(٣٣) خليفة الوقيان: مجلة البيان: العدد ٧٧ أغسطس ٢٠ وما بعدها - ١٩٧٧م.

(٣٤) كثير من الآخرين الصحفيين يزعمون أن الصحيفة لن تنتظر، ومن ثم يعمدون إلى كتابة أحكام انتباهية، وآراء سطحية للعمل المسرحي، ويزعمون أيضا أن الجريدة موجهة إلى القارئ العام، الذى لا ينبغي أن تفرقه في المصطلحات النقدية.

ونشير محمد حسن عبدالله إلى عرض تمثيلي في المدرستين المباركية في الكويت عام ١٩٣٨، وإلى الحفل الافتتاحي الذى قدم فيه تمثيلية قصيرة عام ١٩٢١ - راجع محمد حسن عبدالله، المسرح الكويتي بين الخشبة والرجاء، ط ١٤٧، وما بعدها - دار الكتب الثقافية ١٩٧٨.

(٥) كانت بداية المسرحيات في الكويت بمناوين: إسلام عمر، وفتح: ... إلخ. وكانت في البحرين: مسجنون ليلى، وقسيس وليلى، وكليوبترا، وعبدالرحمن الناصر، الخليفة العباسي موسى الهادي وشهيد الراية العربية، ومسرحية هجرة الرسول صلعم، ونخب العدو، وتتناول القضية الفلسطينية عام ١٩٤٨، والحجاج بن يوسف، و ولادة وابن زيدون، والعباسة أخت الرشيد، وفي دولة الإمارات مسرحية وكلاء صهيون، التى أثارت المتمدن البريطانى آنذاك، وكذلك كانت نشأة الفن المسرحي في كل من قطر، وعمان، والمملكة العربية السعودية، إضافة إلى المراجع السابقة - راجع:

مبارك الخاطر - المسرح التاريخي في البحرين - الفصل الأول ص ١٣ - وما بعدها، وعبدالرحمن فهد الخريجي: نشأة المسرح السعودي: ص ٣٧ وما بعدها، وعبد الإله عبدالقادر تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة.

(٦) محمد مبارك الصوري: محمد النشمى الفنان الرائد وأرشيفية المسرح: مجلة البيان: ص ٤٩ العدد ٢٢٩ - ١٩٨٥.

(٧) خالد سعود الزيد: المسرح في الكويت - مقالات ووثائق: ٣٧ - ٣٨.

(٨) المسرح في الكويت: ص ٧٣ وراجع أيضا: على الراعى: المسرح في الوطن العربي ٣٩٧ وما بعدها.

(٩) المسرح في الكويت: مرجع سابق، ص ٤٧ وما بعدها، وراجع أيضا على الراعى مرجع سابق، ٣٩٨ وما بعدها.

(١٠) المسرح في الكويت: مرجع سابق، ص ٧٤، على الراعى: مرجع سابق ٣٣٩ و ٤٠٠.

(١١) المسرح في الكويت: مرجع سابق، ص ٣١١ وما بعدها، وعلى الراعى: مرجع سابق ٤٠١ - ٤٠٢.

(١٢) انظر على سبيل المثال: على الراعى: المسرح في الوطن العربي.

خالد سعود الزيد: المسرح في الكويت مقالات ووثائق.

محمد حسن عبدالله: الحركة الأدبية والفكرية في الكويت.

محمد حسن عبدالله: المسرح الكويتي بين الخشبة والرجاء.

محمد مبارك الصوري: الأدب المسرحي في الكويت وغيرها من المراجع.

(١٣) وليد أبو بكر: النقد المسرحي في الصحافة، ص ٤.

(١٤) بول شاول: النقد المسرحي في الصحف، ص ٥.

(١٥) لمزيد من التفصيل انظر: المرجع السابق، ص ٨.

(١٦) وليد أبو بكر: مرجع سابق ص ٤، ص ٨، ص ٩.

(١٧) مجلة البعثة الكويتية، العدد الأول، السنة الثالثة، ٢٩: ٤٩.

(٤٦) عبدالرازق البصير: ندوة: صوت الكويت: العدد: ٦٧٦، الأحد: ١٩٩٢/٩/١٥.

(٤٧) سعد البازعي: إضاءات - سحق جريدة الوطن: ص ٤ - ٥ - ١٩٩٥ م.

(٤٨) في الادب العماني الحديث: ٢٠٤.

(٤٩) المسرح البحريني، ص ٩٣ - ٩٩.

(٥٠) مقالات في النقد المسرحي، ص ١٤٥.

(٥١) نفسه، ص ١٥١.

(٥٢) انسرح في الإمارات، ص ٩.

(٥٣) نفسه، ص ١٠.

(٥٤) نفسه، ص ١٣.

(٥٥) نفسه، ص ١٣.

(٥٦) نفسه، ص ٦٥ - ٦٦.

(٥٧) نفسه، ص ٧٣.

(٥٨) سعد البازعي: إضاءات - الملحق لأدبي الشهري لجريدة الوطن: ص ٤ - ٥.

(٥٩) المسرح الكويتي بين الغثية والرجاء، ص ٨ - ٩.

(٦٠) إبراهيم غلوم، أسئلة النقد واشكالية الجمهور، ص ٣٨.

(٦١) انظر: الحياة المسرحية في قطر، ص ٣٠٩ - ٣٢٠.

(٦٢) المسرح البحريني، ص ٥.

(٦٣) نفسه، ص ٥.

(٦٤) نفسه، ص ١٣٣.

(٦٥) نفسه، ص ١٣٣ - ١٣٧.

(٦٦) ظواهر التجربة المسرحية في البحرين، ص ٧.

(٦٧) نفسه، ص ٨ - ٩.

(٦٨) نفسه، ص ٧.

(٦٩) لم يوظف الباحث هذا المنهج في كتابه: المسرح والتغير الاجتماعي.

(٧٠) المسرح والتغير الاجتماعي، ص ١٥.

(٧١) نفسه، ص ٥ - ٦.

(٧٢) نفسه، ص ١٩٣.

(٧٣) نفسه، ص ٣٨٤.

(٧٤) نفسه، ص ٣٨٥.

(٧٥) إبراهيم غلوم: أسئلة النقد واشكالية الجمهور، ص ٢٨ - ٢٩.

(٧٦) نذير العظمة: المسرح السعودي، ص ٢٣٠ - ٢٣١.

(٧٧) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، ص ٢٧٨ - دار المعارف - القاهرة ١٩٨٥ م.

(٧٨) محمد مبارك بلال: مقالات في النقد المسرحي، ص ٧٣ - ٨٠.

(٣٥) منها على سبيل المثال: البحث الذي تقدم به الطالب عبدالعزيز وارد الفياض عام ١٩٨٠ بعنوان: أهم ملامح النقد المسرحي في الكويت، والبحث الثاني الذي تقدم به الطالب فادى عبدالله الحلو عام ١٩٩٠ بعنوان: النقد المسرحي في الصحف اليومية بين عامي ١٩٨٠ - ١٩٩٠ م، والبحث الثالث الذي تقدم به الطالب جاسم حسن الغيث بعنوان: المسرح العالمي على غثية المسرح الكويتي بين الاقتباس والتكوين، دون تاريخ، والبحث الرابع الذي تقدم به الطالب أحمد سالم - عام ١٩٨٥ م وهو بعنوان: قضايا اجتماعية في مسرحيات عبدالعزيز السريع.

(٣٦) بكرى الشبح أمين - الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ص ٤٤٥.

(٣٧) انظر الكتاب - الصفحات من: ٢٥ - ٣٤، ٥٢٧، ٦٣٨.

(٣٨) من هذه المشروعات البحثية التي أجزت:

- أهم ملامح النقد المسرحي في الكويت - عبد العزيز وارد الفياض (مخطوط) ١٩٨٠.

- النقد المسرحي في الصحف الكويتية - فادى عبدالله الحلو (مخطوط) ١٩٩٠.

- المسرح العالمي على غثية المسرح الكويتي بين الاقتباس والتكوين - جاسم حسن الغيث (مخطوط) دون تاريخ.

- قضايا اجتماعية في مسرحيات عبدالعزيز السريع - أحمد سالم (مخطوط) ١٩٨٥.

(٣٩) تجاورنا عن حصرها أو الإشارة إليها هنا لأن كثيرا جدا منها قد أعيد نشره في كتب لأصحابها.. وقليل منها بحسب علمنا لم يعد نشره، وإنما ظل، مقالات ودراسات منشورة في مجلات علمية محكمة، مثل: دراسة بعنوان: «كلمة النقد من الحرية إلى العزلة» لإبراهيم غلوم نشرها في مجلة البيان التي تصدرها رابطة الأدباء في الكويت (وهي مجلة محكمة)، مايو ١٩٨٧، ومثال ذلك أيضا دراسته المنشورة في مجلة كلمات، وكذلك بحث «الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة» الذي نشر في مجلة كلية الآداب - جامعة الإمارات، عام ١٩٦٣ - ١٩٦٤ - العدد الأول ١٩٨٥ م.

(٤٠) راجع عبدالله عبدالقادر: مقدمة كتاب المسرح في الإمارات، ص ٩ - ١١، وانظر أيضا الصفحة الأخيرة.

(٤١) محمد عبدالرحيم كانود: النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي: ١٠٣ - ١٠٤.

(٤٢) مقولات من الإهداء فقط، بل الدراسة ذاتها، انظر الكتاب ص ٣.

(٤٣) المصدر نفسه، المقدمة ص ٤.

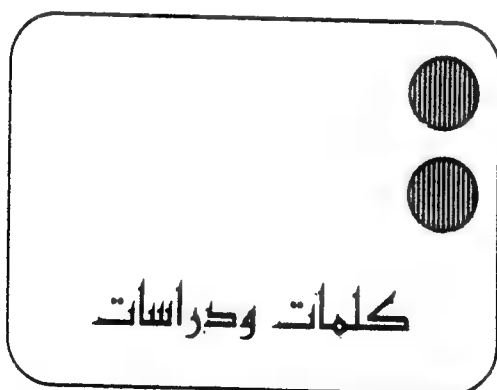
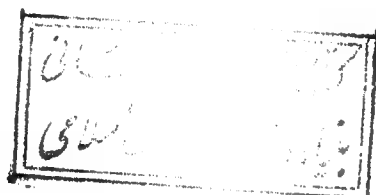
(٤٤) عبدالله الحامد العلوي الحامد: فصول حول الأدب في المملكة العربية السعودية، ص ٤٩.

(٤٥) عبدالرحيم كانود: النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي، ص ١١٩ - ١٢٠.

ملف

عشر سنوات..
بعد «نوبل محفوظ»

يتضمن هذا الملف مجموعة من الدراسات والشهادات حول عالم نجيب محفوظ، أغلبها ألقى في الاحتفال الذي نظمه وأقامه المجلس الأعلى للثقافة يوم الأحد ١١/١٠/١٩٩٨ بمناسبة مرور عشر سنوات على نيل نجيب محفوظ جائزة نوبل. وقد أعد الشهادات للنشر مجدى حسنين، وتم ترتيبها أبجدياً.



كلمة نجيب محفوظ

أشكر كل الحاضرين هنا، وكل المشاركين في هذا الاحتفال، وكل القائمين عليه.
وأعتذر عن عدم قدرتي على الحضور وسط أحباء وأغزاء لا أستطيع أن أسمعهم، ولا أستطيع أن أرى وجوههم الحبيبة.
لقد كان حصولي على هذه الجائزة قبل عشر سنوات شيئاً مفرحاً. فرحت بهذه الجائزة لنفسى، ولمصر، وللأدب العربى. ولكن عشر سنوات ليست زمناً قصيراً، لقد نسيت الآن هذه الجائزة وأشكر لكم أنكم لازلتُم تذكرونها!

• •

أنصوّر أن جائزة نوبل فى العلوم أكثر عدلاً منها فى الأدب؛ لأن لغة العلم لغة عالمية، تصل للجميع بسرعة. والمؤكد أن هناك الكثيرين فى مجال الأدب ممن يستحقون نوبل ولم يحصلوا عليها؛ لأن أعمالهم لم تترجم بعد. بينما كل نظرية علمية تكتشف، تترجم فوراً إلى لغات متعددة، وتصل إلى أربعة أركان المعمورة. ليس هناك، تقريباً، علماء مظلومون، ولكن هناك أدباء كثيرين قد وقع الظلم عليهم.

من ناحية أخرى، تواجه الرواية ويواجه الأدب كله وضعاً لا يخلو من صعوبات. لقد مرت عقود ليست قليلة من الزمن منذ الرد الذى كتبتَه فى الأربعينيات على رأى العقاد فى الرواية، وقد دافعت فى هذا الرد عن

فن الرواية التي رأيت أنها «شعر الدنيا الحديثة». خلال هذه العقود تغيرت ظروف كثيرة، ربما تكون الرواية قد ازدهرت خلالها أكثر من أى نوع أدبى آخر. ولكنى الآن أشفق على الأدب كله، على فن الرواية وعلى غيرها من فنون الأدب؛ لأننى أعرف ما يواجهه الأدباء من مصاعب، وما يشاهده الأدب من تراجع أمام وسائل التكنولوجيا المتقدمة.

مع ذلك، أتمنى للأدب أن يظل مستمرا، وأن يقاوم، وأن يزدهر، وأن يستكشف سبلا جديدة يفيد خلالها من الوسائل التكنولوجية المتقدمة، ليصل إلى دائرة أكبر من المتلقين. ولست أظن أن هذه الوسائل المتقدمة يمكن أن تنفى الأدب فى يوم من الأيام، فحتى الذين يبحثون الآن فى «الإنترنت» يبحثون بالكتابة، ويبحثون عن الكتابة، ولعل كثيرين منهم يبحثون عن «الأدب».

* * *

أتمنى، فى مثل هذه الأيام من العام المقبل، أن تكون مصر قد اقتحمت «العالم الجديد» بثقة وقوة أكبر، وأن تكون قد أخذت مكائنها التى تستحقها فى هذا العالم المتلاطم.

أتمنى أيضا أن يجد أدبنا العربى - الذى أسمع عن نتاجه الجديد العظيم - ما يوازيه من نشاط لائق، سواء من القراء والمتلقين أو النقاد، لكى تكتمل الدائرة الثقافية.

أتمنى كذلك أن يعرف ما يسمى «أدب الحداثة» كيف يستطيع أن يصل إلى الناس، وأن يكون قاعدة أدبية جديدة.

وأتمنى أخيراً، فى مثل هذه الأيام من العام القادم، أن نحتفل بحصول كاتب آخر منا على جائزة نوبل.



بعد عشر سنوات

جابر عصفور

منذ عشر سنوات على وجه التحديد، أذكر أنني كنت والمرحوم غالى شكرى، طيّب الله ثراه وذكراه، نسير فى ميدان التحرير بالقاهرة. لا أذكر المناسبة على وجه التحديد، ولكننا كنا نهيم فى شوارع القاهرة المعجوز، فانتهى بنا المطاف إلى ميدان التحرير. وهناك، قابلنا من أخبرنا بأن وكالات الأنباء العالمية قد أذاعت منذ لحظات نبأ فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل العالمية. ولا أستطيع أن أصف الفرحة التى انتابتنى وغالى شكرى، هلّل غالى فى الميدان الكبير، وقفز قفزات راقصة، وفعلت مثله، وسرعان ما اكتشفنا أن آخرين مثلنا ينتمون إلى قبيلة المثقفين يفعلون مثلنا، فقد كان للخبر وقع بهيج فى زمن تضاءلت فيه الفرحة إلى درجة كبيرة. وانطلقت وغالى نسير فى انطراقات كالمجانين من الفرح. ولكن جنون الفرحة لم ينسنا الاتصال بمجموعة من الأصدقاء، اتفقنا معهم على أن نلتقى فى مكتب الصديق فاروق خورشيد بباب اللوق، والاحتفال هناك بحصول أول كاتب عربى على هذه الجائزة التى شرفت، أخيراً، بالإبداع العربى ممثلاً فى نجيب محفوظ. وأحسبنا اخترنا مكتب فاروق خورشيد لأنه كان قريباً من ميدان التحرير من ناحية، كما كان صاحبه فى ذلك الوقت، من الذين يصلون الغروب بالشروق، ولا تجده فى النهار كثيراً، لكنه موجود دائماً فى الليل الذى يزيده بقطة وحيوية.

واحتفلنا احتفالاً ارجحاً عفوياً بهذه الجائزة حتى الصباح، ولم نبلغ نجيب محفوظ بذلك، لأننا لم نعتقد أن فرحة الجائزة تخصه وحده، وإنما تخصصنا نحن المثقفين العرب جميعاً بالقدر نفسه. وجلسنا حتى الصباح نتذاكر ونتحدث، نختلف ونتفق، فى تتابع لم يخل من الحماسة التى ارتفعت معها الأصوات واهترت

المشاعر وتعالى الصيحات. وما أكثر ما تحدثنا، فى هذه الليلة، عن جائزة نوبل ومعناها وأهميتها وترباطاتها الفكرية والسياسية على السواء.

والآن، بعد أن مرَّ عقد كامل على هذا الحدث البهيج الذى وقع سنة ١٩٨٨، وبعد أن دارت الأرض دورتها، وحملتنا الشواذيف من هداة النهر لتلقى بنا فى جداول أرض الغرابة، كما يقول شعر الصديق العزيز أمل دنقل، ما الذى يمكن أن أقوله بعد سنوات عشر من هذا الحدث الدال؟ وما الذى جرى للرواية العربية؟

لم تكن الرواية العربية مجهولة قبل نوبل بالطبع، ولم تكن فنا بلا جذور فى ميراثنا الحديث أو القديم، وإنما كانت حيا من الإبداع الذى تحوّل إلى «شعر الدنيا الحديثة»، الذى حقق الكثير، وذلك من قبل أن يستخدم نجيب محفوظ نفسه هذه العبارة فى الرد على العقاد، فى تأكيد قيمة الفن الروائى منذ أكثر من نصف قرن. باختصار، كانت الرواية العربية حققت الكثير على امتداد قرن من الزمان، وأنجزت ما ساعد نجيب محفوظ على الانطلاق فى أفقها الواعد، الانطلاق الذى أغوى الأجيال المتتابعة بفتح ما ظل مغلقا من أفق الإبداع الروائى. ولكن تتويج هذه المسيرة بجائزة نوبل أمر يبرز مجموعة من الدلالات التى لا تزال تتكاثر إلى يومنا هذا. ويمكن أن أعدّد بعض هذه الدلالات على نحو عفوى كالتالى:

أولا: ترتب على الجائزة ازدهار حركة ترجمة الرواية العربية إلى اللغات العالمية على نحو غير مسبوق. كنا نسمع من قبل عن ترجمة هذه الرواية العربية أو تلك إلى هذه اللغة الأجنبية أو تلك. ولكن ذلك كان على سبيل النادرة، وفى الفرط بعد الفرط، كما يقول البلاغيون القدماء. أما بعد «نوبل» نجيب محفوظ، فقد أصبحنا نسمع ونرى ونشاهد سيلًا من الترجمات إلى اللغات العالمية الحية. وهو سيل صغير، إلى الآن، بالقطع، بدأ مع نجيب محفوظ ولم يتوقف عنده، فالأثر المدوّى الذى أحدثته «نوبل» نجيب محفوظ لم يقف عند رواياته وحدها، وإنما امتد منها إلى بقية الأجيال المصرية التى لحقت به وبقية الروائيين العرب الذين وازوه أو كتبوا معه أو كتبوا بعده. ويمكن أن نلاحظ تذبذبا فى عمليات الترجمة، أو أن يتحدث البعض عن تراجعها فى هذا الجانب أو ذاك، لكن المعدلات العامة لا تزال دالة فى تصاعدها.

ثانيا: ترتب على ازدهار حركة الترجمة ما يمكن أن نرى فيه دلالة موازية. أعنى شيوع الرواية العربية فى الخطاب الأدبى العالمى وتزايد حضورها الواعد فى المشهد الإبداعى الشامل للكوكب الأرضى. ويكفى أن نتأمل الموسوعات الأدبية اليوم، حيث نجد للرواية العربية فيها موضعاً بعد أن لم يكن لها موضع ملموس أو محسوس من قبل. ولا يتوقف الأمر عند ذلك، فقد وصل شيوع الرواية العربية إلى الدرجة التى تحولت معها بعض روايات نجيب محفوظ إلى أفلام فى أمريكا اللاتينية. والمتخصصون فى السينما يستطيعون أن يتحدثوا عن ذلك تفصيلا.

ثالثا: لا يتوقف الأمر على هذا الجانب فحسب، إذ يكفى أن تدخل، الآن، أية مكتبة لبيع الكتب فى العواصم الأوروبية المتعددة، أو الحواضر الأمريكية، لتجد الرواية العربية المترجمة موجودة، بارزة، لافتة بتنوعها، تجتمع ما بين الكتاب الذكور بالقدر الذى تبرز كتابة المرأة إبرازا خاصا. ولا أزال أذكر ما كان عليه الحال من قبل عشر سنوات، عندما كنت أمر على أية مكتبة فى أية عاصمة أوروبية أو غيرها، ولم أكن أجد بين أرفف الروايات رواية عربية واحدة، وكل ما كان يقال قبل ذلك عن ترجمة «أبام» طه حسين أو عن ترجمة بعض روايات محفوظ نفسها لم يكن ذا أثر ملموس على أرفف المكتبات الأوروبية. أما اليوم فالأمر مختلف إلى حد

كبير له معناه. ومن هذا المعنى أنك لن تعدد من يحدثك عن بعض الروايات العربية من أبناء هذه العواصم، أو تجد لها موقعا في مكتبته الخاصة. وأنا شخصيا لا أنسى ما شعرت به، منذ عامين، عندما كنت في أروقة مدينة «بوسطن» الأمريكية، وعرجت على أكبر مكتبة لبيع الكتب فيها، فإذا بركن خاص بروايات نجيب محفوظ المترجمة. ومع هذه الروايات المترجمة كُتِبَ صغير عن نجيب محفوظ وأعماله.

ولولا الأثر القرائي الذي أحدثه نجيب محفوظ في الأدب العربي المترجم بفضل نوبل ما كان للعالم المثقف اليوم، في عواصمه المتعددة المتباعدة، أن يتحدث عن كتابات عربيات، ويضعهن موقعا لا يقل عن مكانة غيرهن من كتابات الدنيا المعاصرة. وقد وصلت بي الفرح غايتها منذ عامين كذلك، حين كنت في زيارة لطبيب بمدينة كمبردج الأمريكية، حين كنت أعمل أستاذا زائرا في جامعة هارفارد، فإذا بالطبيب يترك الفحص ويسألني عن نجيب محفوظ وروايته (أولاد حارتنا) تحديدا. وكان لهذا، بالذات، دلالات خاصة وعامة في ذهني. فها هو طبيب أمريكي، ليس متخصصا في الأدب، ولا مهتما به، يتحدث عن رواية لنجيب محفوظ ويناقش دلالاتها ورمزياتها المختلفة.

رابعا: إذا كان لجائزة نوبل هذا الأثر الذي لا يمكن أن ينكره أحد، سواء في دفع حركة الترجمة إلى طفرة غير مسبوقه أو الإسهام في شيوع الرواية العربية عالميا إلى أبعد مدى، فإن النتيجة الطبيعية لذلك هي الدلالة التي تصلنا بما أصبح شائعا بيننا الآن، خصوصا عندما نكرر الكلمة التي قالها على الراعي ذات مرة عن أن الرواية قد أصبحت ديوان العرب الحديثين، أو حين نكرر العنوان الذي أطلقته مجلة «فصول» منذ سنوات عندما وصفت الزمن الذي نعيشه بأنه «زمن الرواية». وها نحن بالفعل نعيش زمن الرواية، ذلك الفن الأكثر قدرة على التقاط الخصائص النوعية لعصرنا المتوتر المعقد. ودليل ذلك ما نراه حولنا من التصاعد المتزايد لمعدلات الإبداع الروائي، وتنوع أجياله، وتعدد تياراته، وتباين آفاقه، الأمر الذي تردفه مؤشرات كمية وكيفية، مؤشرات تتصل أوائلها بتفوق الرواية على غيرها من أجناس الأدب وأنواعه في عمليات التوزيع وجذب المجموعات القرائية المختلفة، وتتصل أواخرها بالمدى الذي وصلت إليه الرواية في تجسيد المشكلات النوعية للعصر، وإبرازها لعيان القارئ العام وحده على كل مستوى، مجاوزة في ذلك مجال القراءة بين دفتي كتاب إلى مجال المشاهدة على شاشة التلفزيون أو السينما. وذلك في الوقت الذي يشتكي فيه الناشرون من كساد سوق الشعر بالقياس إلى سوق الرواية.

وأحسب أن ذلك كله أدى إلى أن يزداد الروائي العربي ثقة بنفسه، وثقة بما يكتب، وثقة بأنه قد أصبح له من تراثه القريب والبعيد ما يدفعه دفعا إلى الأمام نحو طريق المغامرة والتجريب، ومن ثم الإضافة إلى الميراث الذي يبدأ منه. وذلك أمر طبيعي، إذ لا يمكن لهذا الروائي إلا أن يبدأ من حيث ما يظل دوما في حاجة إلى الكشف. ولذلك، تنابت الأجيال بالقدر الذي تتابع ازدهار الرواية العربية وتلاحقت كشوفها وتباينت إنجازاتها وتنوعت تجاربها.

خامسا: ولم يكن من قبيل المصادفة بعد أن طفرت الرواية العربية طفرتها هذه، وبعد أن شاعت وأصبح لها حضورها في العواصم العربية كلها، أن تمتد يد الغدر والإرهاب إلى عنق نجيب محفوظ، لأنه قد أصبح الرمز الساطع للاستنارة الإبداعية التي أصبحت الرواية طليعتها الجسورة، ولأن نجيب محفوظ برواياته قد أصبح الرمز المضىء للإبداع العربي الذي يؤكد مكانة العقل والاجتهاد والمغامرة الخلاقة والمساءلة الشجاعة، فضلا عن امتلاك القدرة على مطاردة خفافيش الظلام، ومن ثم تنوير أهل حارتنا (تلك الحارة التي يصفها نجيب

محفوظ فى روايته الشهيرة بأن آفتها النسيان) من الفقراء والمهمشين الذين استطاع أدب نجيب محفوظ التعبير عنهم والتقاط نبذة أصواتهم. وأضيف إلى ذلك تعليم أولاد هذه الحارة كيف ينبغي لهم أن يتذكروا ما يجب أن يفعلوا به، وما يجب أن يؤكدوه فى حياتهم من أنوار العقل والإبداع، ومن مغامرة الفكر إلى أبعد مدى من الحرية. ولذلك، لم يكن من قبيل المصادفة أن تمتد يد الإطلام والاتباع إلى رغبة نجيب محفوظ كى تجث هذه الرقبة التى تضىء رأسها بالكتابة فى العالم كله، والهدف هو ما قصدت إليه اليد الغادرة من إشاعة الإطلام والجهالة والتعصب واستبدال التخلف بالتقدم. ولكن الحمد لله، نجت الرقبة وبقي نجيب محفوظ منتسبا إلى تراث عظيم، أسهم هو فى التأثير فى أجياله المتتابة، والمضى به إلى أفق المستقبل.

نحية إلى نجيب محفوظ فى عيد ميلاد نوبل العاشر، ونحية للكتاب الذين سبقوه والذين أفاد منهم، ونحية للأجيال التى جاءت بعده، ومضت من حيث انتهى لتضيف إلى ما كتب، تأكيدا لحضور العقل العربى فى حركته المتمردة، خصوصا فى تأييه على قوى الإطلام والتخلف والاتباع حلما بالمستقبل الواعد الذى يستبدل بالضرورة الحرية وبالاتباع القديم الابتداع الجديد.



كلمة لجنة القصة*

أبو المعاطى أبو النجا

الأخوات والإخوة:

يسعدنى ويشرفنى أن أتحدث إليكم فى هذه الجلسة باسم لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة، وأن ألقى هذه الكلمة نيابة عن مقرر اللجنة ورئيسها الروائى الكبير فتحى غامم الذى لم يتمكن لبعض ظروفه من حضور هذه الجلسة فى موعدها. وإذا كنا نلتقى فى هذه المناسبة، مع هذه النخبة المتميزة من أدباء مصر والوطن العربى، لنحتفل بمرور عشرة أعوام على فوز أدينا العربى والعالمى الكبير نجيب محفوظ بجائزة نوبل، فإن كل فرد فى لجنة القصة كان يعيش دائما خلال هذه الأعوام، بينه وبين نفسه، احتفالا شخصيا بفوز نجيب محفوظ بهذه الجائزة. فنحجب محفوظ هو شيخ القبيلة القصصية، دون منازع، قبل حصوله على جائزة نوبل، وبعد حصوله عليها. وكل واحد من أفراد هذه القبيلة الكبيرة عرف طريقه إلى روايات وقصص نجيب محفوظ بطريقته الخاصة، وفى زمنه الخاص، قرأها وتعلم منها، وحده، أو بمساعدة عشرات الأدلاء والنقاد الذين أسهموا بجهود مخلصة فى قيادة السالكين إلى دروب عوالمه الفسيحة والمتشعبة. عدد كبير من أفراد هذه القبيلة أتبع له أن يتحدث إلى نجيب محفوظ وأن يسمع منه شخصيا، فخيمته الواسعة المفتوحة كانت تمتد ليس فى قصره أو ديوانه، بل كانت تضرب أوتادها على أرصفة المقاهى، وفى الندوات المفتوحة، لكل عشاق فن الرواية والقصة، دون شروط أو «بروتوكولات». وعبر عشرات السنين أصبح فن نجيب محفوظ، كما أصبحت شخصياته وعوالمه، بل كما أصبح هو بشخصه، جزءا من نسيج حياة المصريين، كما لم يحدث لأديب قبله أو بعده، وجاءت جائزة نوبل لتؤكد صدق ما قام به أبناء هذه القبيلة الواسعة بصدق حدسهم من اختيار نجيب محفوظ شيخا لقبيلتهم الكبيرة والظمرحة.

وفجأة وجد أفراد هذه القبيلة أنفسهم وقد اتسعت خيמתهم التي كانت تمتد بحدود وطنهم العربي لتصبح في اتساع العالم، فجأة وجدوا عيون العالم ممثلة في أضواء صحافته وإذاعته المسموعة والمرئية تحيط بهم من كل جانب، تهتم بما كانوا يظنون أنه مجرد اهتمامهم وحدهم، تسلل إلى مضارب خيامهم، بل تسلل إلى خفايا شعورهم وأفكارهم تسأل وتنقب وتبحث! وفي غمرة شعورهم كأنما بالعري المفاجئ، اكتشفوا أن ما كانوا يظنونهم مجرد حدسهم قد أصبح حدس العالم كله، ولم يعد العري مدعاة للخلج بل أصبح - ربما للمرة الأولى - مدعاة للفخر، وللثقة بالنفس وبالأخر أيضا. ولأن العالم يدرك بحدسه أيضا أن نجيب محفوظ هذا لا يمكن أن يكون ظاهرة فردية فريدة، وأن نموه في بينته الثقافية والحضارية هو دليل جديد يضاف إلى أدلة قديمة على خصوصية هذه البيئة، وعلى عبقرية المكان، وعلى قدرته على إنضاج مثيلاتها من المواهب الأدبية والفنية والعلمية، فقد جاوز اهتمام العالم شخص نجيب محفوظ شيخ القبيلة إلى أفراد القبيلة أنفسهم، وجاءت هذه المفاجأة في لحظة تاريخية نادرة. فبعد سنوات طويلة، كانت علاقاتنا بالأخر الأوربي تكاد تنحصر في اتجاهين لا غير، اتجاه الشك والاسترابة في هذا الآخر الذي عرفناه غازيا مستعمرا، واتجاه الانبهار بالآخر الذي عرفناه بملك سر التقدم الذي لا سبيل للوصول إليه إلا من خلال تقليده واتباعه! جاءت هذه المفاجأة للمرة الأولى وكأنها تهدينا المفتاح لتصحيح مسار هذه العلاقة، فقد جاء الغرب هذه المرة لا غازيا يسعى إلى السيطرة ولا مزهوا بامتلاكه سر التقدم، جاء معترفا ويسعى إلى المزيد من التعرف! وسرى في روح القبيلة ما يشبه البرق الذي يسرى في الليالي المظلمة. ولا أظن أننا يمكن أن نجد تفسيراً لهذا النمو والازدهار المفاجئ لفن الرواية والقصة في وطننا العربي، في السنوات العشر الأخيرة، سوى لهذا الشعور بالندية والثقة التي منحها فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل لكل أفراد القبيلة الروائية والقصصية.

ولكن - أيها السادة - ما هكذا فقط تستخلص الدروس، فنجب محفوظ يقول في مذكراته التي سجلها الناقد المعروف رجاء النقاش إنه لم يكن يفكر في جائزة نوبل وهو عاكف على إنجاز مشروعه الروائي الكبير، لأنه كما كان يعتقد هو والكثيرون من جيله، كان يقوم بدور المؤسس لهذا الفن الروائي في وطنه العربي، والمؤسسون في العادة لا يفكرون كثيرا في حصد جوائز عالمية، المؤسسون في العادة تكون أنظارهم مركزة على الأحوال والأوضاع في بلادهم، لا يهتمون بأكثر من نقد هذه الأحوال والأوضاع. فالأدب في جوهره نقد للحياة والمجتمع، ودعوة بلغة الفن لإزالة العوائق أمام نهضة المجتمع، وإتاحة الفرصة أمام قوى المجتمع البانية للتطور وللإسهام في صنع حضارة العالم وتقدمه.

ومن هنا فقط تأتي الجوائز يمثل هذه المفاجآت لأولئك الصادقين مع أنفسهم ومع شعوب أوطانهم، والمهتمين بقضايا ومصائر هذه الشعوب. وأظن أن هذا هو جوهر الدرس الذي وعاه ويعيه أفراد هذه القبيلة من مثل هذه الاحتفالات بمرور عشرة أعوام على فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل.

واهتمام العالم بأدبنا لن يكون مصدره الحقيقي اهتمامنا بالجوائز العالمية في ذاتها، بل اهتمامنا بدراس واقنا وفهمه من خلال درسا لواقع العالم الخارجي وفهمه بروح الندية، وليس من خلال الاسترابة والشك الدائمين أو مجرد التقليد والانبهار، وتصوير ذلك كله بأمانة وصدق كما فعل نجيب محفوظ.

وأظن أن توصيل مثل هذه الرسالة هو ما يجب أعضاء لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة الذين شرفوني بأن ألقى هذه الكلمة نيابة عنهم في هذا الاحتفال - هو ما يحبون قوله في هذه المناسبة، وهو أيضا ما يحرصون على تنفيذه من خلال عملهم اليومي الدائب، من خلال المسابقات السنوية التي يقوم المجلس الأعلى برصد جوائز لها، والتي ترتبط بأسماء أدباء مصر الكبار الذين أضاءوا في سماء الأدب العربي كالنجوم. وعلى رأس هذه المسابقات مسابقة نجيب محفوظ للرواية، ومسابقة محمود تيمور للقصة القصيرة، ومسابقة يحيى حقي في القصة والرواية لشباب الجامعات، ومسابقة يوسف السباعي للنقد الأدبي، وهي كلها مسابقات تسعى إلى اكتشاف أصحاب المواهب في هذه الفروع، وإلى دعم البارزين فيها. وباستثناء مسابقة شباب الجامعات، فكل هذه المسابقات تجري على مستوى الوطن العربي كله.

تحية لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ أمد الله في عمره، وتحية لكم....وشكرا!!

العاصفة*

نجيب محفوظ

كان ما كان عندما توسطت الشمس السماء. وكان الجو غاية في الاعتدال والأمان، ودون مناسبة قالت الشيخة بهية: «قلبي يندرنى بخوف غادر»، وإذا بهواء خفيف يتسلل إلينا، ويستمر فلا ينقطع ليأخذ أنفاسه، وينشط ويلعب ويعبث ثم يأخذ في الشدة ويزيد بعد الشدة شدة حتى يتجسد عنفاً أغبر أغمبر ويزمجر في الأركان وتردد أصدائه كالعواء. وأكثر من صوت صاح:

- اللهم عفوك ورحمتك.

ولكن انطلق في الجو طوفان من ريح متضاربة محملة بالأتربة وألوان سرعان ما خضع لها كل شيء، طارت الآنية والأقفاص والكتاكيت من فوق الأسطح وصفقت الأبواب والنوافذ، وامتزج الصراخ بالبكاء، وتداخل النواء في النباح في النهيق، ومع كل دقيقة اشتد العنف وتمادى.

وأفلتت الأصوات من معاقلها.

- إنها يوم القيامة.

- لن نجد البيوت فوق الأرض.

* نشرت في مجلة «نصف الدنيا» (١٣ سبتمبر ١٩٩٨)، ونشر بعد أسبوعين تعليق نقدي للأستاذ محمود أمين العالم. نشرهما مرة أخرى هنا جزءاً من الاحتفال بمرور عشر سنوات على «نوبل محفوظ».

- ها هو الشيطان يكشف عن خبايانا..

واستمر العنف الكونى حتى آمن المدعورون بأن النهاية آتية لا ريب فيها. ومس الانزعاج عقل شيخ الحارة وقلبه. وكى يقنع نفسه بأنه يودى واجبه صاح بصوت ضاع فى الصخب:

- أغلقوا الدكاكين.. أغلقوا الأبواب والنوافذ.. لايق أحد فى الطريق. وآوى إلى صحن الزاوية.. تبادل مع الإمام نظرة حائرة، وسأله أحد اللاجئين إلى الزاوية:

- ماذا أنت فاعل يا شيخ حارتنا؟

فأجاب بنبرة غاضبة:

- نبدأ العمل عندما تسكت العاصفة..

- ولكننا لم نشهد مثل ذلك من قبل.

فصاح به:

- لست مسؤولا عن الرياح.

وراحوا يتخيلون أحداثا كثيرة فسالت دموع غزيرة. وأراد رجل أن يشارك فى الغيب فمضى يحدث من معه عن حلم رآه أمس، على حين اشتدت العاصفة وتمادت فهتف رجل بلغ منه اليأس منتهاه أن دعونا من الأحلام فقد اكتسح الواقع كل حلم.

وتواصلت العاصفة حتى المغيب وقيل حتى هبوط الليل.. وذهبت كما جاءت بغير تخمين أو حدس. يا سبحان الله. آوى الكون إلى الصمت الثقيل كأنما يفصح بصمته عن أسفه. وضح المكان بضوضاء السلامة وجعلت الأضواء تطل من النوافذ والأركان، وصدرت عن الحارة تنهيدة عميقة طويلة اشتركت فيها جميع الصدور. وإذا بصوت الشخة بهية يرتفع متهدجا: «ما ضاع ضاع وعليه العوض». وغضب شيخ الحارة وصاح بعصبية:

- كفى عن النكد وحسب الناس ما بهم.

ولكن الأصوات تجاوبت محفوفة بما يشبه الاستغاثة، هو الخراب والنهب والسلب، ضاعت الأموال وهتكت الأعراض.

وتابع شيخ الحارة تلك الأصوات بقلق شديد. ومضت الأصوات تؤكد أن اللصوص زحفوا من الحفر والشقوق ومن حيث لا يتوقع أحد، وازدادوا عددا وضخامة حتى سدوا عين الشمس، وأنهم انتهزوا فرصة هبوب العاصفة بل قيل إنهم الذين أثاروها واستدعوها من مكانها فى السماء.

وحصل هرج ومرج وحزن شديد، ولم تعد الحيرة تفرق بين الشخة بهية وشيخ الحارة.

واجتمعت قلة من ظلت ثيابهم عند باب الحصن القديم، يتبادلون الهمس والشد على الأيدي فى الظلام، ويتصلعون بعزم ونفاد صبر إلى طلوع الفجر.

«العاصفة»: شهادة نجيب محفوظ على العصر؟!

محمود أمين العالم

شغلتنى قضايا الفكر طوال السنوات الأخيرة عن النقد الأدبى رغم متابعتى - ما أمكن - لما يُنشر من إبداع أدبى، ورغم تعليقى السريع أحيانا على البعض منه، خاصة عندما يطلب منى ولا أملك الاعتذار. على أنى ما إن انتهيت من قراءة قصة قصيرة بعنوان «العاصفة» لنجيب محفوظ فى عدد ١٣ سبتمبر من مجلة «نصف الدنيا»، حتى وجدت قلمى يرغمنى على أن أكتب عما غمرتنى به قراءة هذه القصة القصيرة من بهجة استمتاع عميق تمتزج فيه الرؤية المعرفية الواعية، بالقيمة الجمالية المركزة الرفيعة.

كدت أستشعر فى هذه الجوهرية الصغيرة خلاصة مركزة للتاريخ الروائى لنجيب محفوظ، على تنوع تجلياته، الذى تمثل فى النبع الشعبى الذى يعبر به دائما عن الأصول والجذور الأولى للأحداث والقيم المتصارعة فى أغلب رواياته. وفى الرفيف النقدي للرموز التى تومئ دائما - ولا تكاد تشير - إلى ما يريد أن يقوله هذا الفن الخبيث؛ الفن الروائى - على حد تعبير نجيب محفوظ نفسه فى ثلاثيته - إن صدقت ذاكرتى - وفى الإحساس الكلى الذى يفجّه الامتزاج والتداخل بين الإنسان والطبيعة، بين الفرد والكون، بين الحلى والعالمى فى كثير من رواياته، وأخيرا فى هذا الأفق المفتوح دائما على المستقبل، الممكن بل الضرورى شبه القدرى. لو توفرت إرادة الفعل العاروف بل غير العاروف فى كثير من الأحيان، بهذه الأبعاد الأربعة تتشكل - فى تقديرى - بأنحاء وتنوعات مختلفة متجددة، القسمات الرئيسية لرؤية نجيب محفوظ الفكرية ورسالته الوطنية وخصوصيته الفنية الفكرية. وقصة «العاصفة» لا تبدأ بالتعبير الأسطورى غير المحدد «كان ياما كان»، مثل حكاياتنا بل تبدأ بتعبير محدد حاسم هو «كان ما كان». إنه يقين حادث و «ما كان» هو لحظة زمنية

ومعنوية تحقق فيها توسط واعتدال وتوازن واستقرار وأمان في حارتنا كما تقول القصة في بدايتها، ورمزها توسط الشمس في السماء . على أنه في غمرة هذا الاستقرار والاعتدال تستشعر «بهية» - أم الدنيا - بحسبها التاريخي، بخطر داهم قادم يكاد يعصف بهذا الاستقرار والاعتدال: يبدأ هواء ينشط ويلعب ويبعث - بهذا التسلسل الدقيق ذى الدلالة العميقة الواقعية - ثم لا يلبث أن يتحول إلى طوفان من الأتربة والألوان. والعنف الذى تتطير بسببه الأشياء المستقرة النافعة!

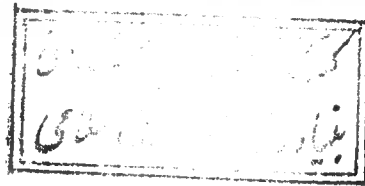
إنها - كما تقول القصة - رياح العنف «الكوني»، وأكاد أقول - دون أن أبعد، بحسب قراءتى، كثيراً عن نص القصة - إنه عنف رياح «العولة» التى أخذت تفرض نفسها فرضاً على الدنيا و«أم الدنيا». فكيف يطالب شيخ حارة بهية أن يقاومها؟ إنه يقول: «لست مسؤولاً عن الرياح»، هذه الرياح الكونية، ولا سبيل أمام هذه الرياح سوى اللجوء إلى الغيب أو إلى الأحلام كما حاول الرجال، فواقع هذه الرياح قد اكتسح كل حلم، كما يصرخ يائساً رجل آخر. ثم يسود الليل ويرين الصمت والاستقرار أخيراً، ولكنه استقرار مقلوب مخادع. تعبر عنه القصة تعبيراً دالاً بالغ الرهافة الفنية عندما تقيم تعارضاً وتقابلاً بين هذا الصمت الثقيل لهذا الظلام المهيمن وبين «ضجيج المكان بضوضاء السلامة» حيث لا سلامة! و«الأضواء التى تطل من النوافذ والأركان» التى تؤكد باطلالتها هذه على سيادة الظلام! وهنا تعلن «بهية» عن الحقيقة الفاجعة: لقد ضاع كل شيء. ضاعت الأموال وهتكت الأعراض والمصالح الخاصة. فمن حيث لا يتوقع أحد، ومن الحفر والثقوب والشغرات فى أنظمة حياة الناس، زحف اللصوص، وأخذوا يتكاثرون ويزدادون كما وكيفا، عددا وحجما، حتى سدوا عين الشمس، عين الاعتدال والتوسط والعدل والأمان. ثم هذا أثناء هبوب العاصفة الكونية التى قيل إنهم هم الذين «استدعوا من مكانها فى السماء» سماء الكون حيث الرياح الكونية، رياح العولة، ورياح الشركات المتعدية الجنسية، الذين هم وكلاء لها على الأرض، فى حارتنا الطيبة، حارة «بهية». وفى الحارة يسود هرج ومرج وحزن شديد وتجمع القصة بين «بهية» و«شيخ الحارة» فى الحيرة إزاء ما وقع ويقع، ولكن ما كان لقصة نجيب محفوظ أن تنتهى بحيرة معلقة بين «الشيخة بهية» و«شيخ البلد»، مهما كانت شدة وشراسة «العاصفة»! وهكذا تبرز فى نهاية القصة كتيبة المستقبل - شأن أغلب رواياته بشكل أو بآخر. بمستوى أو بآخر. إنها هذه القلة الذين ظلوا محتفظين بيقظتهم، بوعيتهم، «بشبابهم»، متحصنين بولائهم ومبادئهم الراسخة «عند باب الحصن القديم» يواجهون «العاصفة» المستمرة فى تجلياتها المختلفة، ويشدون الأيدي فى الظلام، ويتطلعون إلى طلوع الفجر واستعادة التوسط والاعتدال والعدل والأمان فى حارة الشيخة بهية أم الدنيا، فى حارة نجيب محفوظ.

هذه هى قراءتى نقصة نجيب محفوظ «العاصفة» التى أكاد أراها - كما قلت فى البداية - خلاصة مركزة لرؤيته الفكرية والوطنية والجمالية عامة، والتى أراها كذلك تعبيراً عن ضمير نجيب محفوظ الصادق الأمين المتوهج بحب مصر وحب الحقيقة والعدل والتقدم، الذى لن يتوقف فى أى مرحلة من مراحل حياته الكتابية الإبداعية عن أن يقول كلمته وشهادته فى حدود رؤيته واقتناعه، وبمنطق لغته الفنية الخاصة. وقصة «العاصفة» فى تقديرى هى كلمته وشهادته فى هذه المرحلة من حياة مصر فى الإطار العالمى الراهن. ولهذا، فهى جدية بالدراسة والتأمل، وإذا كنت أسقط قراءتى إسقاطاً على بعض عناصر القصة فهى مسؤوليتى وحدى، فالقصة - أى قصة - ملك لقارئها بعد كتابتها ونشرها. على أنى لم أقرأ هذه القصة فى كلماتها وأحداثها المحدودة فحسب وإنما قرأتها فى كل ما قرأته من قبل لنجيب محفوظ، وقرأتها فى معرفتى به وتقديرى ومحبتى له، فلنختلف أو نتفق فى قراءة كل منا «لبهية» أم الدنيا، مصرنا العظيمة الحبيبة، ولنختلف أو نتفق فى هذا

الاجتهاد أو ذاك فى الرأى، حول هذا الحدث أو ذاك من تاريخ مصر، أو حول الموقف منه، ولكن يبقى دائما
التقاؤنا المتجدد حول احترام حرية التفكير والتعبير والاعتقاد والنقد والاختلاف والإبداع، كما يبقى وتتصاعد
نضالنا المشترك لتعميق هذه الحريات فى عقول وممارسات شعبنا ومؤسسات مجتمعنا، ولتكن هذه الكلمات فى
النهاية تحية إعزاز واعتزاز بنجيب محفوظ كنزا غالبا من كنوزنا الفكرية والوطنية والإنسانية، وتهنئة متجددة له
بمناسبة مرور عشر سنوات على حصوله على جائزة نوبل.



مزايا نجيب محفوظ*



روجر ألن**

- ١ -

ترد في هذا العمل الذي نعالجه في هذا المقال، وستتجلى فيما يلي، ويبدو واضحاً من هذه التعليقات وغيرها أن استغراقه في هذه المسألة اقترن بمسؤولياته في القطاع الثقافي في ج.ع.م مما حال بينه وبين تأليف الروايات خلال تلك الفترة^(٢). وبدلاً من ذلك، صرف اهتمامه إلى كتابة سلسلة متناثرة ظهرت بانتظام على الصفحة الأدبية في «الأهرام» و«الهلال». وأحدث قصصه هذه قد جمعها في مجموعات (نكت المظلة) ١٩٦٩، و (حكاية بلا بداية ولا نهاية) ١٩٧١، و (شهر العسل) ١٩٧١.

وتذكر أولى هذه المجموعات تحديداً على صفحة العنوان أن قصص المجموعة كلها ظهرت بالفعل للمرة الأولى بين أكتوبر وديسمبر ١٩٦٧، والحق أن بعض الأحداث المزعجة والمذهلة التي تحدث في هذه المجموعات الثلاث جميعاً

طبعت أحدث روايات نجيب محفوظ، (ميرامار)، قبيل نشوب حرب يونيو ١٩٦٧ مباشرة. وهي تستمد ذلك الاسم من بنسيون في الإسكندرية؛ حيث تتباين علاقات مجموعة من شخصيات الرواية بفتاة ريفية اسمها زهرة، وتعد (ميرامار) آخر رواية في سلسلة أعمال تبدأ بـ (الغصن والكلاب) ١٩٦١. وفيها يظهر محفوظ اهتماماً متزايداً بالفرد، وبدوره في المجتمع الذي يحيا فيه، وبحشة عن معنى الحياة وغايتها^(١). وكانت حرب يونيو ١٩٦٧ كارثة مذهلة للعالم العربي كافة كما كان أثرها عميقاً لدى جمهوره المثقفين. وبعض أفكار محفوظ الخاصة عن الكارثة وردود أفعاله تجاهها

* Muslim World, April, 1972, 115-125.

** ترجمة: أحمد إبراهيم الهواري، كلية العلوم الإنسانية بجامعة الإمارات العربية.

- ١ -

من بين شخصيات اللوحات التي يرسمها الراوى فى القسم الأول من هذا العمل؛ تلاميذ مدارس، وضلاب، وأساتذة، وإداريو الجامعة، وكتاب وصحافيون وأطباء، ورجال شرطة، وريات البيوت. ويأتى بعضهم عرضاً فى مناقشاته لفترة قصيرة فحسب، فى حين يترك الآخرون لديه انطباعاً مستمراً طوال حياته. وإبان وصف الشخصيات، يمدنا الراوى أيضاً بقليل من التفاصيل حول حياته الخاصة. فقد ولد فى حى الحسين ثم انتقل إلى العباسية وهو يافع. وهناك اتخذ عدداً من الأصدقاء من أبناء حى العباسية، وبشكل هؤلاء عدداً لا بأس به من الشخصيات صورت فى هذا القسم من العمل. ويذهب الراوى إلى الجامعة برفقة غير واحد من زملاء المدرسة، وفى هذه البيئة الجديدة يقابل حشداً من الأصدقاء الجدد، بالرغم من أن علاقته لم تنقطع بالقدمى والمثقفين الآخرين ممن قاموا بدور كبير فى تطوره الفكرى الخاص. ومن خلال بيئة الصالونات واللقاءات التى عقدها هؤلاء المفكرون البارزون فى منازلهم ومكاتبهم يتزود القارئ بقدر عظيم من المعرفة بالتيارات الفكرية والسياسية التى كانت سائدة فى مصر إبان النصف الأول من هذا القرن. على نحو ما يعبر الراوى نفسه:

وما أكثر من عرفت من أهل الفكر فى ذلك الصالون العتيق، ومازلت حتى اليوم أتردد عليه وإن تغير مكانه وزمانه. وثمة ذكرى لاجتماع فيه ترد على خاطر بوضوح ويسر كلما استدعتها الظروف والأحوال^(٥).

ويلتقى الراوى وأصدقائه فى هذه الصالونات أو فى مجموعات فى المقاهى ويناقشون الأحداث الجارية والأزمات الكبيرة فى التاريخ المصرى على امتداد النصف الأخير من هذا القرن. وفى معظم هذه الفترة وقعت البلاد تحت الاحتلال البريطانى، وسرعان ما يتعرف الراوى - الذى قدم حديثاً بين تلاميذ مدرسة العباسية - الشككات البريطانية فى منصفة العباسية حيث يعيش الأجانب «بخوداتهم الطويلة وشواربهم المبرومة»، وبينما الراوى ورفاقه فى ريعان الصبا إذ تقوم ثورة ١٩١٩ تأييداً لسعد زغلول:

تكشف بوضوح تام عن الصدمة التى نجمت بفعل حرب ١٩٦٧ وعقاييلها على محفوظ. ففى (تحت المظلة) وهى القصة التى تحمل عنوان المجموعة نجد اثنين يمارسان الحب على قارعة الطريق وقد دفنا أحياء. وفى «ونيد العناء»، من مجموعة (شهر العسل) يقتل الوليد أربعة من الرجال المسلمين بقبضته^(٦)؛ وفى «نافذة فى الدور الخامس والثلاثين»، فى الاحتفال بعيد ميلاده، يلقى عجوز فى الثمانين من العمر بنفسه من النافذة فيلقى حتفه على مرأى من جميع مدعويه.

وفى ضوء مثل هذه القصص يبدو عمل محفوظ الأخير مثلاً لتحول ذى دلالة.

وهذا العمل الموسوم بـ (المرايا)، ظهر للمرة الأولى فى الأول من مايو ١٩٧١، فى مجلة «الإذاعة والتليفزيون» وهى مجلة جيدة الطباعة إلى حد ما، واستمرت منجمة لعدة شهور^(٧). واشتملت كل حلقة على لوحتين أو ثلاث شخصيات قصصية تمثل «أنماطاً» مصرية متباينة، من خلال خبرة الراوى الخاصة، وكل لوحة صحبتها مصورة بريشة «سيف وانلى»، وذكر محررو وزارة الإعلام قبل كل خبر Episode أن محفوظ لا يعد عمله الأخير رواية، إلا أنهم يستخدمون مثل هذا الوصف مستعملين المصطلح بأوسع معانيه. وثمة على وجه الإجمال أربع وخمسون شخصية من مجالات الحياة المختلفة فى مصر من تقاطعت مسارات حياتهم مع حياة الراوى فى فترات مختلفة: أطفالاً، وفى المدرسة، وفى الجامعة، ومدرسة الحقوق، وفى المظاهرات، والسياسة، والحب، وفى المجتمع على وجه العموم. ومحصلة هذا كله تبدو أقل من أن تكون محاولة لتقديم صورة لتطور مصر السياسى والفكرى خلال النصف الأول من هذا القرن فى مظهر قصصى.

وفى المقال الأول من هذين المقالين، سوف نصف الخلفية العامة للعمل وبعض الشخصيات التى تظهر أخبارها فى اللوحات العشرين الأولى. وفى المقال الثانى، سوف ننظر فى بقية الشخصيات، ومن ثم نناقش تقنية المؤلف ومكان هذا العمل فى نتاجه.

فقلت بأسى «تصور أن الدبابات البريطانية تجيء
بزعيم البلاد رئيساً للوزارة!»

فقال بإصرار:

— لقد كان الإنجليز أعداءنا ولكنهم اليوم
يقاتلون في الجانب الذي نرغب في أن ينتصر.

— ثمة خطأ يفري روحي كالسم.

فسألني:

— أتود للغاشية أن تنتصر كما يود المثلثون حول
المملك؟

— كلا طبعاً.....

فانظر إلي ٤ فبراير إذن على ذلك الضوء^(٧).

وتشهد فترة بعد الحرب لفظاً سياسياً متزايداً مع كثرة
التغيير للحكومة وتساعد إرهاب الإخوان المسلمين، كما
تشهد في آخر الأمر الأغلبية الوفدية في ١٩٥٠، وفي محاولة
واضحة لاسترداد بعض من شعبيته السابقة يلغى الوفد برعامة
النحاس معاهدة ١٩٣٦ مع بريطانيا، وفي ذلك اليوم قاد
رئيس الوزراء مسيرة شعبية ضخمة، في حين سادت الشعب
مشاعر الحب لوطنهم والتضحية بأنفسهم فداء له. في ذلك
اليوم سرت نفحة في وادي النيل من روح ١٩١٩^(٨).

غير أن الوفد فقد كثيراً من جاذبيته بين المثقفين
خاصة، وفي هذا القسم من العمل سوف نوضح التبدلات
التي طرأت على بعض الشخصيات الرئيسة من المثقفين. تلك
الصورة التي أوردتها الراوى لهذه الحقبة:

قال رضا حماده:

— أصبح الوفد كزعيمه فهو شيخ هرم طيب
يزحف عليه العجز والتدهور.

فقال سالم جبر:

— لا يمكن أن تدوم الحال على هذا المنوال،
فماذا عن الغد؟

فقال زهير كامل:

عرفت لأول مرة، فعل «القتل» في تجربة حية لا
في حكاية من الحكايات الشعبية، وسمعت لأول
مرة عن الرصاصة في أول اتصال سمعي بإحدى
منجزات الحضارة، وثمة لفظة جديدة أيضاً
«مظاهرة» استدعت الكثير من الشرح والتفسير،
وربما لأول مرة سمعت عن ممثل جنس بشري
جديد في حياتي الصغيرة هو الإنجليزي.....
ورأيت الجثث بالعشرات مطروحة في جوانب
الميدان، ورأيت الدم البشري يبلطخ الملابس وأديم
الأرض، وسمعت الحناجر وهي تهتف من
الأعماق «يحيا الوطن» ونموت ويحيا
سعد...^(٦).

وتشهد السنوات التالية صعود الوفد وزغلول سدة
الحكم، يعقبها دسائس العائلة المالكة إبان مختلف الحكومات
المتعاقبة للوفد بقيادة مصطفى النحاس والليبراليين بقيادة
محمد محمود في آخر العشرينيات، وإبان فترة حكم الطاغية
إسماعيل صدقي الذي أمسك بقبضة خانقة على أفكار الناس
ومشاعرهم، وهم في بداية الثلاثينيات: وبينما تسمح فترة
الحرب العالمية الثانية لزمرة من المصريين بالشراء الفاحش من
خلال علاقات شرعية ومشبوهة بساكني الوطن زمن الحرب
فإنها تطرح مشكلة بالنسبة إلى غيرهم؛ فهل كان على
هؤلاء أن يساندوا من يناهضون قوة الاحتلال البريطاني؟ أو
بعبارة أخرى هل يقدمون دعمهم ضمناً للغاشية؟ أم أن
عليهم أن يعتبروها ظروفاً استثنائية، بينما يشق روميل طريقه
دون هودة عبر شمال أفريقيا؟ وتفرض الأحداث التي أفضت
إلى حادث ٤ فبراير ١٩٤٢ على الوفد أن يقدم إجابة حيث
استخدمت الدبابات البريطانية في تهديد القصر الملكي حتى
يتم فرض النحاس رئيساً للوزراء:

وكانت حادثة ٤ فبراير قد هزنتني من الأعماق.
ورمت بوفديتي في أزمة خانقة. وصارحت
صديقي بذلك فقال لي:

— إنني أعتقد أن مصطفى النحاس قد أنقذ الوطن
والعرش.

وظائفهم أو ممتلكاتهم، ويأتى الاختبار الحقيقي على الأقل،
فى بادئ الأمر، إبان الأزمة فى العدوان الثلاثى ١٩٥٦،
وكارثة يونيو ١٩٦٧. وفى مواجهة هذين الحدثين كليهما،
يسمح الراوى لنفسه أن يورد بعض التعليقات النادرة حول
مشاعره الشخصية إبان هذه الفترة:

كنت فى تلك الأيام ألتبس مجامع الزملاء
والأصدقاء كما يلتبس المحترق مادة - غطاء أو
تراباً أو ماء - ليطفئ به النار المشتعلة فى
ملابسه... وكان الحديث يدور حول
النكسة، تحديد أبعادها، أسبابها، واستقراء الغيب
عنها^(١١).

وحول موقفه المضاد للثورة:

وكان «سالم جبر» من بين الذين سرروا فى
أعماقهم بالكارثة التى حلت بالوطن فى ٥ يونيو
١٩٦٧؛ وهو موقف غريب ولكن تبناه جميع
أعداء الثورة..^(١٢).

وهكذا، فتاريخ مصر فى غضون النصف الأول من هذا
القرن، يوصف، ويناقش، ويسبك فى أخبار من خلال لوحات
شخصيات (المرايا). وما لا بد منه أن يكون ثمة تعليقات من
القوى المؤيدة (للثورة). فالولايات المتحدة يأتى ذكرها فى
معرض شئ من النقد، ومع ذلك نجد أحد الشخصيات عقب
عدوان ١٩٥٦ وهو جراح ثرى ومشهور، يعزو فى ثقة
انسحاب قوى العدوان إلى الضغط الأمريكى، بينما يعترف
بعض أصدقاء الراوى من الذين يذهبون إلى لوس أنجلوس
لدراسة السينما عند عودته بأن الأمريكيين يتحلون بسجاي
جديدة بالاحترام. وينبغى عدم إغفال اهتمامهم بالشرق
الأوسط؛ وبوجه قرار أحد الأطباء الشبان بعزمه على الهجرة
إلى الولايات المتحدة بالاحتجاج.

وعندما يخاطبه أحد شخصيات المرايا ما أسعد إسرائيل
بكم، يحتج الشاب وهو يقول إنه يتحدى إسرائيل أن تفعل
بالوطن أسوأ مما فعله المصريون بأنفسهم؛ وتقع الشيوعية تحت
النظرة الساخرة لسالم جبر فى اللوحة الخاصة به:

— مازال الوفد أفضل الجميع وسيضطر الملك
إلى استدعائه عاجلاً اتقاء لانفجار ثورة شاملة.

فقال سالم جبر:

— الثورة أفضل من الوفد.

فقال رضا حمادة:

— وفى الانتظار الإخوان والشيوعيون.

فقال زهير كامل بحدة:

— لا أغلبية لهؤلاء أو أولئك^(١٣).

ويشغبر الموقف عقب ثورة يوليو ١٩٥٢، فعدد من
الشخصيات التى صورتها (المرايا) يقاسى من عمليات التطهير
والعزل المتلاحقة. ويبدو عدد من أصدقاء الراوى، ممن حقق
ثراء بالفعل وكان لهم تأثيرهم فى حقبة ما قبل الثورة، شديد
الامتعاض من تدابير الحكومة الجديدة. إلا أن هؤلاء لم
يكونوا وحدهم فحسب، ذلك أن سالم جبر، الكاتب
الصحفى الشيوعى، يحسب أن الثورة لم تصل فى مسارها
إلى المدى الذى تحقق به أهدافها:

ذهب الملك وحل محله عدد غير محدود من
الملوك!

... أما توزيع الأرض على الفلاحين فمن شأنه
أن يقوى غريزة الملكية المتوارثة من عصور
الظلام!...

— هاهم يقضون على القوى الإيجابية فى الأمة
فلا شيوعية ولا إخوانية ولا أحزاب، فعلى من
يعتمدون فى تحقيق سياستهم؟ ولم يبق إلا
الموظفون المأجورون وسيقيمون بنيانهم على قوائم
من قش...^(١٤).

وشبيهه بعميسى الموظف الحكومى فى رواية محفوظ
(السمان والخريف - ١٩٦٢) الذى تعرض للتطهير من
الخدمة عقيب الثورة، والذى يشعر باستياء نحو القادة الجدد
وأهدافهم، يعانى كثير من شخصيات (المرايا) من فقدانهم

قال مرةً وانحنى يلتهم قلبه:

— الشيوعية نظام عظيم حقاً ولكن ماهو الإنسان الشيوعي؟

هو شيء ميكانيكي لا إنسان حي!

وبغير حياة سألني مرة:

— لم يرد الناس أن يهاجروا إلى الولايات المتحدة؟

فأجبت بسخرية واضحة:

لأنهم يجدون هناك أخبز والحرية.

فقال بامتعاض:

لا قيمة للحياة بلا حرية، فلا تكن متعصباً.

فقلت وأنا أضحك:

— أنت الذي علمتني ذلك!

فقال بمزيد من الامتعاض:

— متنا... متنا... فمتى نعت؟...^(١٣)

إن السياسة والقضايا التجارية هي الموضوعات الرئيسة لتناقش في الصالونات، والمقاهي، والندوات. ولكن ثمة موضوعات أخرى تطرح من خلالها أيضاً. والدين من موضوعات التي يندر طرحها. وربما تكون موجهة للأدوية التي يصفها الراوي بأنها موجهة جازفة في كميات والجامعات مسئولة عن هذه الحقيقة. وفي أول الأحبار خاصة الذي عرفنا بالأستاذ إبراهيم عقل، نعلم أن أطروحته للذكوراه التي قدمها للمسوربون كانت هدفاً لهجوم ضار في مختلف الصحف؛ فقد اتهم باصطلاح آراء المبشرين الغربيين للظن في الإسلام. وقد أفضى ذلك إلى المطالبة بضره من الجامعة. وفي حادثة تشترك عناصر معينة منها - على ما يبدو - في ردود الفعل التي نشأت عن كتاب ضه حسين (في الشعر الجاهلي) ١٩٢٦، نجد زملاءه في الجامعة يتحلقون حوله وينجحون في احتواء الحادثة حتى تهدأ العاصفة. ويظهر

الذين أيضاً في صورة ضوئية منعكسة إلى حد ما في شخصية زهران حسونة، تاجر السوق السوداء الذي قسم حياته في اطمئنان إلى قسمين لدرجة يبدو فيها أن ليس ثمة تناقض بين سرقة أصحابه وكونه مسلماً ورعاً، على نحو ما يوضح للراوي:

فأجابني بثقة:

— للدنيا أسلوب في المعاملة وللآخرة أسلوب آخر.

— ولكن الله لا يمكن أن يرضى عن تخويع الفقراء.

— إني أكفر بالصلاة والصوم والزكاة فماذا تريد؟...

وكنتم أتابعهم وهم يصلون في المقهي؛ يركعون ويسجدون، وتلمس جباههم الأرض خشوعاً وامثالاً. وكنتم أتابعهم بعين ساخرة وأتذكر كم أنهم أوغاد لصوص لا يحق لهم أن يبقوا ساعة واحدة فوق سطح الأرض^(١٤).

وهذا المناخ الفكري لدى بعض الشخصيات، ومنها بلال السيوني الطيب الشاب الذي يهاجر أخيراً إلى الولايات المتحدة - وهو المناخ الذي نسخت فيه المعتقدات الدينية وحلت محلها معتقدات أخرى إنسانية وسياسية تبدو أكثر وفاء بحاجات المستقبل - يقود إلى تأييد العلم بوصفه منقذ البشرية في معضلتها الحاضرة:

— لا منقذ لنا سوى العلم... وهو يواجه المشكلات الحقيقية التي تعترض مسيرة الإنسانية، أما الوطنية والاشتراكية والرأسمالية فتخلق كل يوم مشكلات نابعة من أنانيتهن وضيق نظرها وتبتكر لها من الحلول ما يضاعف في النهاية من حصيلة المشكلات الحقيقية... فالعلم، باستثناء علم الحرب والهلاك...، لجميع البشر^(١٥).

لقد لفتنا الأنظار. لتونا إلى أن كثيراً من الشخصيات التي صورت في هذا العمل تنعقد صلتها بالراوى إيان تعليمه. فهو يصف لنا بشئ من التفصيل أصدقاء طفولته في حي العباسية، في حين أنه يعرض للحي صورة دافئة حنوناً بما فيه من «الحقول المترامية والحداثى الغناء» و«قصور كالقلاع وشوارع شبه خالية يجللها صمت وقوره» وهو يلتقى ببعض الأصدقاء في المدرسة الثانوية. وعندما يذهب إلى الجامعة بوصفها مؤسسة، فنحن لا نعلم إلا التز اليسير، فحة تحفظات حول الأساتذة الموعلين في الانتهازية ممن تقلد المناصب الحكومية أو الوظائف الرفيعة، ويصف الراوى محاضرات الأستاذ إبراهيم عقل بأنها أقرب إلى التوجيهات العامة منها إلى المحاضرات الدسمة التي يلقيها علينا زملاؤه. غير أن الراوى ربما كان أكثر تحديداً فيما يتصل بافتقاد نظام الامتحانات للعدالة:

علينا أن نذكر أننا سئمنا في كل مادة تحريراً وشفوياً معاً. وعلينا أن نذكر أن من حق مجلس القسم تعديل نتيجة الامتحان - بصرف النظر عن الدرجات الحاصل عليها الطالب - لتتفق مع مستواه العام كما يقرره الأساتذة. كل ذلك يضعنا تحت رحمته بلا مراجع ولا معقب^(١٦).

وربما كان أكثر الموضوعات جاذبية للطلبة في ذلك الوقت ظاهرة جديدة تماماً هي ظاهرة الطالبات. ويقدم الراوى انطباعاً واضحاً بأن الحرية الجديدة التي منحتها الفتيات بدخول الجامعة أعطت بقية زملائهن الذكور انطباعاً خاطئاً عنهن: خاصة سعاد وهبى، وهى فتاة محبوبة مفعمة بالحياة على نحو جذاب نشأت في بيئة شديدة التحرر، وما أن تصل إلى قاعة المحاضرات حتى تحدث من الإنارة ما يفقد القاعة وقارها إلى حين:

وكانت تتعمد أن تدخل القاعة متأخرة بعد أن تستقر في مجالسنا ويتهيأ الأستاذ لإلقاء محاضراته، ثم تهول كالمعتذرة فيرتج ثدياها النافران فتشتعل الفتنة في الصفوف وتند عنها همهمات كطين النحل^(١٧).

وتقدم الشخصيات نفسها للراوى، أحياناً، بصفته كاتباً مقتدراً ووجهاً لامعاً في عالم الثقافة. ومن هذا القبيل ثريا رأفت، زوجة أحد أصدقاء الراوى في الجامعة، تأتي لرؤيته تحت ذريعة مشروع ثقافى يخامر عقلها، لكن الحقيقة أنها جاءت بحثاً عن رفيق آخر غير زوجها. والشخصية الثانية جاد أبو العلا، وهو تاجر احترف كتابة الرواية، ولوحته التي رسمها الراوى تفتح صندوق بندورا^{١٨} على عالم الثقافة في مصر. وجاد أبو العلا يرى في نفسه كاتباً موهوباً، وبعد أن يكتب تجارب رواياته بنفسه، يوظف ثروته العريضة التي جمعها من التجارة ثم يعرضها على آخرين ليكتبوا له أجزاء كبيرة من أعماله الروائية، ومن ثم يدفع للنقاد لتقريبها في مراجعاتهم النقدية، وللمعدين لإعدادها للإنتاج التلفزيونى والسينمائى.

وفى مثل هذا الصنيع يستخدم عدداً من أصدقاء الراوى. وها هو ذا، على سبيل المثال، عبده البسيونى، والد الطبيب الشاب الذى ذكرناه آنفاً، يعلق على الموقف:

— لديّ مشروعات ترجمة لا حصر لها، كتب، مسرحيات، قصص سينمائية...

— عظيم... عظيم...

— قيل لي إنه لا جدوى من العرض وحده؟

فتساءلت متبهاً:

— ماذا تعني؟

— قيل إن الوصول قد يقتضى مالاً ولا مال لدى!

— لاتصدق جميع مايقال!

— أو أن أكتب مقالات نقدية تقديراً للبارزين فى المؤسسات.

— قلت لاتصدق.

— أنا على استعداد لتقرير أن أي بغل فيهم أعظم من أحمد شوقي، ولكن المتنافسين في

١٨ بندورا: امرأة أرسلها زيوس عقاباً للجنس البشرى، بعد سرقة بروميثيوس للنار، وأعطاها علبة (Pandora's Box) ما إن فتحتها بدافع الفضول حتى انطلقت منها جميع الشرير والزبائى، فعمت البشر. المترجم.

ولا غرابة في أن تبهرني الأخلاق البناءة كرجل
عاصر فترة انهيار في الأخلاق والقيم لانظير لها
حتي خيل إلي في أحيان كثيرة أنني أعيش في بيت
كبير للدعارة لا في مجتمع، ففي رضا حماده
عرفت رجلاً نقي النوايا والسلوك، نزيهاً مخلصاً، آمن
طيلة حياته بمبادئ لا يحيد عنها كالحرية
والديمقراطية والشفافة إلى عقيدة دينية مستنيرة
متطهرة من شوائب التعصب والخرافة^(٢١).

وليس غير زهير كامل، الأستاذ الانتهازي الذي يتحول
إلى صحفي وناقد، من يطلق انفجاراً مماثلاً في مشاعر الراوى
الخاصة: أما بقية الشخصيات فهو يصورها بمزيد من الحياد
وبعض هذه الشخصيات بالفعل، مثل عيد منصور، مغتصب
ثريا رأفت، يدخل اللوحات الخاصة بالشخصيات الأخرى
بطريقة هامشية إلى أن يحظى بوصف تفصيلي فيما يلي من
السرد.

- ٢ -

تتبدى هذه السلسلة الطويلة المتتابعة من الشخصيات،
ويتتابعها يواصل الراوى تعريف قرائه بمزيد من الأشخاص
يتخذون أوضاعهم داخل المواقف التي فرغ الراوى من
وصفها وزودها بكثير من الشخصيات التي يتكرر ظهورها من
آن إلى آخر خلال السرد. فمن طفولته في حي العباسية
الراقي يبرز كثير منهم، وثمة شخصيتان من بينهم تعدان من
بين شخصيات العمل الرئيسة التي تتصف بالشر. فهذا «سيد
شعير» الذي يعاشر البغايا، ويوزع المخدرات، ويفتتح مقهى
أثناء الحرب العالمية الثانية، ويحقق ثروة كبيرة. وهناك أيضاً
«عيد منصور» الذي اغتصب «ثريا رأفت» قبل أن تصبح
صديقة للراوى. وفي «عيد منصور» يتمثل قدر كبير مما
يمتته الراوى على المستوى الشخصي. ومن ثم فهو يصوره
بتفصيل كبير:

فنشأ عملياً صارماً، ذا عقل نفعي، وبلا قلب،
ومازال كذلك حتي اليوم والغد. ومنذ الصغر
اتخذ من القرش معبوداً ومقياساً للرجولة والتفوق،

التقدير لم يدعوا مجالاً لشخص مثلي لم يعرف
كناقد من قبل... وفضلاً عن ذلك فلست إذاعياً
ولانلفزيونياً لأدعوهم إلي برامج أو أعرض
أعمالهم، فلم يبق أمامي إلا الطريق الطبيعي -
وهو كما تعلم - غير طبيعي^(١٨).

ومن قبل الثمن من جاد أبو العلا «زهير كامل»، وهو
أديب تحول إلى صحافي يزود القسم الأول من هذا العمل
بأوضح نموذج للانتهازي العريق. فهو يكتب سلسلة دراسات
نقدية حول روايات جاد أبو العلا قال عنها عبده السيوني في
صراحة تامة إن مثل هذا العمل لا يجزئ علي كتابته إلا
موسم! إنه زهير كامل الذي يبدى واحداً من أشد التعليقات
نفاذاً في النص حين يقول:

يتساءلون كثيراً عن سر ازدهار المسرح، أتدري
ماهو سر ذلك السر أننا صرنا جميعاً
ممثلين!!^(١٩).

ومن ثم، فنحن نرى الراوى في (المرايا) يصف
المؤسسات و «الأنماط» من خلال رؤيته الخاصة. ونحن أيضاً
من خلال هذه العملية نعرف القليل عن معتقداته الخاصة؛
فهو يصف غرامياته مع النساء التي هي أحياناً مجرد غزل،
وفي أحيان أخرى، أشد خطراً، ومن ذلك، على سبيل المثال،
ثريا رأفت، وهي فتاة يولع بها الراوى لا لشيء إلا ليكتشف أن
أحد معارفه * اغتصبها وهي في سن البراءة:

وكان حيي القديم قد استنفد طاقتي
للحب الحقيقي. وكانت تلك الهفوة مما لا يقتفر
علي أيامنا. كنا نحارب طبقات كثيفة من
الماضي العتيق كلما تلاشت طبقة برزت تحتها
طبقات راسخة تتطلب المعاناة والعناء لقهرها.
كان علينا أن نقطع خمسة قرون أو ستة في ربع
قرن^(٢٠).

وربما تكون فحاسة الراوى في صديقه «رضا حماده»
هي التي تعطينا أوضح نحة عن الراوى وقيمه:

فى منتصف هذا العمل يتعرف القارئ بيئة جديدة وحقة مختلفة من حياة الراوى الخاصة، تلكم هى خدمته فى الوظيفة. وهذه اللوحات لا تقدم سلسلة من الشخصيات الجديدة ذات الحيثية فحسب، بل تقدم كذلك نظرة كاشفة لحياة الموظف وأخلاقياته. حيث تشكل الوظيفة وضعا له وجاهته بظمح إليه كثير من المتعلمين المصريين ويؤهلون له منذ أن ارتبط بالحصول على تلك الورقة التى تعرف بالشهادة العلمية (على نحو ما وصف المويلحي ساخرًا منذ ما يزيد على نصف قرن من الزمن)^(٢٣)، ويحكى لنا الراوى ما يجرى فى المكتب يوماً بيوم، ويعرفنا برؤساء الموظفين فرداً فرداً، لا فى نوع من التعريف البسيط الذى يقتصر على فترة واحدة من الزمن بل من خلال مراحل متعددة من حياته الخاصة فى الوظيفة. ونحن نعرف، على سبيل المثال، الخلفية التعليمية المتباينة لهم، وشكل زيهم وأساليب سلوكهم.

فعباس فوزى، الذى هو واحد من أمتع شخصيات (المرايا) وأكثرها حيوية فى مجموع هذه السلسلة يؤلف كتاباً فى الأدب القديم، غير أن زملاءه لا يقرون مثل هذا السلوك:

والموظف القح لا يحترم عادة إلا الموظف «الحقيقي» الخبير بالإدارة واللوائح، أما تأليف الكتب فيعد عندهم نوعاً من العريضة التى لا تليق بالمحترمين من الرجال^(٢٤).

بيد أن هذا التقليد يتخلف حين يقدم أعماله العلمية إلى عدلى المؤذن، وهو رئيس قسم حديث القديوم، وكان فى مثل هذه الأعمال نموذج الموظف القح. وعدلى نفسه حاصل على درجته الجامعية فى الفلسفة وهو مؤلف لبعض الأعمال فى هذا المجال. وهو يعلق تعليقاً لاذعاً بقوله إنه قد قرأ بالفعل أعمال «عباس فوزى» ووجدتها أقرب إلى السطحية. وعندما يعود عباس والراوى إلى مكتبتهما يصرح أولهما بواحد من تعليقاته اللاذعة التى يتميز بها فيقول إنه بعدلى المؤذن:

— بدأت الفلسفة بابن رشد وانتهت بابن كلب^(٢٥)

وليس غريباً أن تنجح أيضاً هذه الصور التى رسمت لشخصيات تنتمى إلى السلك الوظيفى فى إطلاع القارئ

ولم يتسع قلبه إلا لذلك المعبود الأوحده. وكما قلت فهو الصديق بلا صداقة. صديق بحكم الجوار والزمانة واللعب وعشرة العمر ولكن بلا عاطفة ولا مودة ولا حب حقيقي، يضحك للكارثة كما يضحك للنكتة.

وهكذا هو، أنانى حقود حتى إن كارثة يونيو ١٩٦٧ تهيئ له فرصة ليشتت بالمصير المحتمل للثورة المصرية.

ونلتقى فى أيام الدراسة بناجى مرقص، أكثر الطلاب نبوغاً طوال العام؛ طرده أبوه لاشتراكه فى مظاهرة؛ ونتيجة لذلك يعجز الصبي عن أن يواصل تعليمه وتنتهى حياته موظفاً صغيراً فى الخدمة المدنية. كما نلتقى كذلك بانين من أساتذة الراوى فى المدرسة والجامعة كليهما — غانم حافظ مدرس التربية البدنية فى المدرسة^٣ وأخيراً الأستاذ الكبير ماهر عبد الكريم. وعلى القارئ أن ينتظر طويلاً قبل الوصول إلى اللوحة المعبرة عن هذا الشخص الذى يقوم — فيما يبدو — بدور مؤثر فى حياة وتطور كثير من الشخصيات فى المجال الثقافى والفكرى من صورهم الراوى فى هذا العمل، حتى إن وصف الراوى للزيارة التى قامت بها منزله ابنة إحدى صديقاته الأمريكيات، وتفنيده لإشاعة تورطه فى مؤامرة سياسية قد شغل مساحة زمانية ومكانية كبيرة من هذه اللوحة، وربما كان الشئ الممعن فى الغرابة أن ننسى أن اللوحة التى رسمها الراوى لهذه الشخصية لا تخبرنا عنها إلا بالقليل.

ثمة مكان آخر يفضل رفاق الراوى وأصدقائه اللقاء فيه هو مقهى الفيشاوى الشهير (وإن كان قد تغير الآن إلى حد كبير) فى خان الخليلي، السوق التجارية المشهورة^(٢٦)، بالإضافة إلى الصالونات الفكرية والأدبية لأمثال ماهر عبد الكريم، وسالم جبر، وجاد أبو العلا. وهنا يقضى كثير من الشخصيات الساعات فى الغرزة أو حلقة الحشيش. فهناك، على سبيل المثال، يعلم «عدلى بركات» أحد سكان العباسية، وهو غارق فى غيبوبة العقاقير المخدرة نبأ وفاة أبيه المتوقع الذى طال انتظاره. بيد أنه من خلال سلسلة متكاملة من اللوحات

والتزوير.

ويعلق الراوى فى أسى بأنه كان مسروراً أنه لم يشارك فى مثل هذه الجريمة التاريخية المدبرة^(٢٨)، وعلى مستوى أكثر إمعاناً فى الفردية تتعرف بعض التقنيات المتبعة للحصول على الترقية باستخدام الوسائل السياسية وغيرها من الوسائل. وشرارة النحال نفسه - على سبيل المثال - يرقى من عامل هاتف إلى وظيفة من الدرجة السابعة مباشرة لا لشيء إلا لجمال مظهره وما يثيره من انطباع حسن لدى كثير من الشخصيات فى الوزارة. إنه يستطيع من خلال سلسلة من الاتصالات السرية والمتعمسة بالوزراء السابقين بالرغم مما يعرض للحكومة من تغييرات عدة، يسقط فى أعقابها آخرون، كل ذلك فى حين نجده يخدم من يخلفونهم فى الوزارة من المنتسبين إلى حزب آخر بكل التفانى والكفاءة فى الإدارة. أما عدلى المؤذن، رئيس المكتب الاستشارى، الذى لا يعرف الرحمة، فلهذه أسلوب يختلف عن ذلك اختلافاً طفيفاً:

كان يسطر حمايته - وقت إقبال الدنيا عليه - على عدد محدود من موظفي الأحزاب المختلفة، حتى إذا أقبلت دنيا الأحزاب على أحدهم رد الجميل فزكاه عند وزيره، بذلك احتفظ بمكانته فى جميع العهود معللاً فوزه بكفاءته الشخصية وحدها^(٢٩).

وقد كان لعدلى يد فى حادث آخر يتعلق بترقية كان موضوع المناقشة فيها هو الراوى نفسه؛ إذ يرشح الراوى للترقية ويعتمد الوزير المنصب الجديد. غير أن القرار قد ألغى فى اليوم التالى. وحين يتقصى الراوى ثائراً حقيقة الأمر، يكتشف أن مكالمته هاتفية سريعة من أحد رجال البلاط الملكى بعدلى، قد كانت كفيلة بأن تغير رأى الوزير لصالح منافس الراوى على المنصب نفسه، وعندما يحار الراوى مفكراً فى نوع الصلة التى يمكن أن تكون بين منافسه ورجل البلاط الملكى، يلمح صديق الراوى فى إجابته معرضاً:

- صل وسلم على سيدنا لوط^(٣٠).

وتظهر المناقشات وألوان الكراهية، والمنافسة، والحسد التى يمارسها زملاء الراوى فى الخدمة الوظيفية فى تفصيل

على قدر هائل من المعرفة ببعض الدسائس التى انطوت عليها الحياة السياسية المصرية قبل الثورة وبعدها؛ ولا سيما بالطريقة التى تستخدمها سياسات الحزب وبالرشوة حتى تتخذ سبيلها إلى كل قسم من أقسام الوزارة تقريباً. وحكاية طنطاوى إسماعيل من صميم ما نحن بصددده:

لعة صدع فى شخصيته..

وكان ذا خلق نقي طاهر، يحمل الأمانة بإخلاص ولا يحيد عن الحق، فأثار موجة من الرعب فى قلوب الكتبة والمراجعين. كانوا يعملون من خلال نظام محكوم تعاوني يقوم أساسه على الرشوة والهدية فانفجر الرجل فى أبساطهم كالقنبلة فانكا بمصادر رزقهم الحقيقية. ولو كانوا يملكون الشجاعة لاغتسلوه، ولكنهم فكروا فى وسيلة تخلصهم منه^(٣١).

ويوفى هذا العمل على الغاية فى تصويره مشكلة المصدر الحقيقى للدخل وما تلمح إليه من صعوبة ما يواجهه الموظفون حين يعيشون على راتبهم - بحالة «فتحي أنيس» الذى يعجز عن توفير بدلة جديدة ويدخل يوماً مرتدياً جلباباً. ويستدعى هذا السلوك الغضب فى نداء الأمر ثم يشير أسئلة عما يتنافى والقانون، أو التقاليد على الأقل. ويقترح أحد زملائه وجوب إيجاد عمل يتيح له ممارسة شيء من الرشوة ومن ثم يزيد من دخله الهزيل. أما كامل رمزي، فهو، مثل طنطاوى إسماعيل لا يجيز الفساد أو الرشوة ويأبى أن ينحني للضغوط، حتى وإن يكن من المستوى الوزارى. وهنا حين يطرح عليه السؤال: هل فى إمكانه أن يحترق من أجل أن يكون أميناً؟ نراه يجيب بأن الحرج اتى ترجع أن يحترق الإنسان من أجل أن يكون أميناً هي أكثر بكثير من تلك التى ترجع احتراقه من أجل أن يكون فاسداً^(٣٢).

وكثيراً ما يجرى ترشيح الموظفين فى الدوائر الانتخابية مما يتيح للراوى الفرصة لكى يشير إلى إجراءات معينة تنطوى عليها عملية الانتخاب. والواقع أنه هو نفسه قد اقترح ليكون مرشحاً بالاسم. ويقول له شرارة النحال إن كل ما عليه أن يفعله هو أن يغمض عينيه ويدع الأمور يفعل كل شيء. ويسفر هذا الانتخاب (الذى يرفض الراوى أن يشارك فيه) عن فوز عشرة من الوفديين من خلال ألوان من الإكراه والإرهاب

فى حى السيدة زينب حيث يسكن الطلبة، وبإشارة خليعة منه، يبدو واضحاً لدى أعضاء المكتب أنه من أجل ذلك يشك فيما هو أسوأ. والحق، أن عبدة تطارد بالحاح من قبل موظف فى مكتب آخر يروغ منها بعد زواج لم يلبث سوى أسبوع طلقها بعده. وتعود عبدة إلى المكتب بعد أسبوع الإجازة وتحظى بقدر كبير من التعاطف معها لحظتها العائر.

وقد انضمت كاميليا زهران بعد ذلك بوقت طويل، فى عام ١٩٦٥، لهيئة المكتب، غير أن المواقف قد تغيرت الآن وأصبح ينظر إلى الإشاعات التى تدور حول الموظفات على أنها جزء من الروتين المعتاد. والراوى الآن - وقد تقدم به العمر وهو يقرب كاميليا بحنو - يكاد يكون كحنو الأبوة. وهو يشعر بالانزعاج عندما تنهى لسمعه من التقارير ما يفيد أنها: «تلعب اللعبة القديمة على الجميع» مع المدير العام، أو محاولة الحصول على ترقية «شرارة النحال»:

— هل تسلفت انتهازية جيلنا إلى الجيل الطارج؟

— إن المغريات اليوم أقوى وأعنف..
فقلت بامتعاض:

— لعل الانتهازية يعترف بها فى النهاية باعتبارها أخلاقاً جديدة، ومهارات جديدة مثل التكنولوجيا! (٢٢).

ويدو أن لانشغال الكاتب ما يبرره؛ إذ تنتقل كاميليا إلى الإدارة القانونية، غير أنها هنا تلتقى بـ «صبرى جاد» وهو موظف شاب ذو آراء متطرفة فى السخرية من جيل الراوى، ويتزوجان.

بالرغم من أن هذه السلسلة الطويلة من اللوحات تلج بنا إلى يثبات ومواقف مختلفة، فإن كلا منها تتخذ وضعها فى انسجام مع منظور سياسى - تاريخى معين. وتبرز هذه الملامح بوضوح فى كل صفحة؛ ذلك أن كثيراً من شخصيات العمل كانوا شهوداً على بعض الأحداث الكبرى فى التاريخ المصرى فى القرن العشرين؛ بل مشاركين فى صنعها. والراوى نفسه يظهر مع صديق له وسط حشد ضخم

بانغ النفاذ. وتكاد تصل «المرأة» بالنسبة إلى شخصيات من مثل عباس فوزى وعدلى المؤذن، إلى أن تكون لوحة كاملة لشخصية. ويمنحنا الحوار والردود السريعة التى تدور بينهما فكرة نافذة عن مزاجيهما، كما يبين عن قدر هائل من المعلومات المتعلقة بما يشغلانه من مهن. ولقد أسلفنا الإشارة إلى الصدام الذى جرى بين عباس فوزى وعدلى المؤذن حول كتابات عباس، بيد أن هذا الصدام ليس إلا واحداً من كثير؛ فهناك على سبيل المثال، عبدالرحمن شعبان، ذلك الغضوب، المخرج من الوزارة، وقد وصف بتفصيل وافٍ بأنه:

طفل كبير فى الخامسة والثلاثين... وما أسهل أن يثور غضبه ولكن لو انفجر غضبه، عند ذلك تزلزل الزلازل (٢١).

ومع مثل هذا المزيج المتفجر من الشخصيات - وهى ليست إلا الشخصيات الرئيسة - يكاد يكون من الغثم على الحوار الدائرى فى أروقة الوزارة أن يكون مفعماً بالدعابة والغضب، وفوق ذلك بالتعليق على شئون المجتمع والحكومة كافة. ومعظم اللوحات التى توصف فيها هذه الشخصيات تتجمع فى وسط العمل، ومن ثم يزودنا العمل بعالم صغير داخل إطار نظرة أشمل للمجتمع المصرى على نحو ما تصوره الشخصيات الأخرى فيه.

وخلال اشتغال الراوى بالعمل الحكومى يبدو تأثير هذا الوسط الاجتماعى بظاهرة جديدة قد شاهدناها بالجامعات والمدارس، ألا وهى قدوم أنثى زميلة فى العمل. والتأثير الحاد هنا شبيه بذلك إلى حد كبير:

اشتدت العناية بالمظهر فى السكرتارية، واسترقت الأعين النظر إلى ركن الحجرة حيث جلست عبدة.. وكان علينا أن نتنظر طويلاً حتى تصير «عبدة» عادة يومية لاثير الأهواء ولاتلفت النظر (٢٢).

ويكاد يكون من الغثم أن تحيط كثير من الشائعات بهؤلاء القادمين الجدد الذين يشيرون للفظ، وأن يكون للمكتب فى شخص صقر المنوفى ناقلاً طبيعياً لهذه الأقاصيص. وهو يكتشف أن عبدة، الموظفة الجديدة، تعيش

فى عام ١٩٢٤ يرتقب وصول سعد إلى ميدان عابدين للقاء الملك بشأن الدستور. وهو يكتشف آخر الأمر أن أحد جيرانه المغمورين فى العباسية هو «عشماوى جلال» الذى:

كان ضابطاً كبيراً بلواء الفرسان بالجيش المصرى، واستحق بجدارة أن يوصف بأنه العدو الأول لثورة ١٩١٩ فى الجيش المصرى. وجرت أخباره كحكايات الرعب بأنه يقتل بلا رحمة، ويعذب ضحاياه فيربط الطلبة بجواده وينطلق به وضحيته يسحل من خلفه بالحصى والإسفلت حتى تفيض روحه (٣٤).

لكن لم ينل أحد من الشهرة ما ناله أحد المشاركين فى المظاهرات التى جرت خلال حكم إسماعيل صدقى، هذا الحكم المطلق الذى عطل فيه الدستور، ويرقب الراوى، مع رفيقيه رضا حماده وطه عنان، قذف الحجارة، ثم الرصاص المتطاير، والموتى. وعند العودة إلى البيت، ينسبر الثلاثة متشابكي الأذرع يتوسطهم طه عنان، وفيما هو يتحدث إليهم، وفى لحظة أو هى أقرب، يطلق عليه النار من الخلف فيتردى قتيلاً بالقرب من عيادة طبيب أسنان. ويرجع أكثر ما يربط بهذه المظاهرات من مضايقات وما قد يكون من شغب طلابى أو تعطيل مؤقت للدراسة فى الجامعة، إلى بعض المعلمين من أمثال محمود درويش، بل إن هذا المعلم كان منتهماً بتزويد إدارة الأمن بأسماء زعماء الطلبة.

وتدخل شخصية قدرى رزق مسرح الأحداث فى عام ١٩٤٨ وهو ضابط فى الجيش يعرب عن استيائه لهزيمة الجيش فى حرب فلسطين، ويعزو ذلك إلى أن الجيش «حوصر بين عدوين، عدو فى الخارج وعدو فى الداخل» (٣٥)، ويكتشف أصدقاؤه أنه أحد الضباط الأحرار المشاركين فى الانقلاب، وهكذا يعرض لنا العمل تلك الطريقة المعجزة التى ظلت بها الخطط طى الكتمان فى هذه الفترة وكل ما زامننا فى هذا المشهد القصير الذى يقدمه العمل لبطل من أبطال الرواية.

وإذا استحضرننا أن (المرايا) كتبت خلال عام ١٩٧٠ فإنه لا يكاد يدهشنا ما تشتمل عليه من إشارة متواصلة إلى حرب يونيو ١٩٦٧.

وينشقى الأوغاد من أمثال سيد شعير وعيد منصور فى هذا الموقف ويحدوهم أمل فى أن تعنى هذه الهزيمة نهاية الثيرة، غير أن تأثيرهما على معظم أصدقاء الراوى من الوجهة الفكرية والنفسية والروحية كان عميقاً، كتأثيرهما الواضح على الراوى نفسه. إنه عباس فوزى لا يزال قادراً على أن يتخذ موقف السخرية المسعورة إذ يقول للراوى إن سيان - فى أنواع - أن يحكم مصر إنجليزى أو يهودى أو مصرى. لكن قدرى رزق يعبر عن مشاعر عدد من أصدقاء الراوى ومعارفه:

— أيزهد ذلك التاريخ كله هباءً!؟...

— أنركع مرة أخرى تحت أقدام الرجعيين والاستعماريين!؟....

— ما تاريخ العرب الحديث إلا سلسلة من الهزائم أمام الرجعية والاستعمار، ولكن ما يكاد اليأس يخيم حتى ينبثق من ظلماته نور جديد (٣٦).

وكانت عاقبة ذلك أن حظى عزمى شاكرا، المدرس والمؤرخ الشيوعى، من الراوى بتقدير عظيم:

وأشهد بأنه كان من أوائل من ثابوا إلى التوازن بل لعله كان أولهم، ففي أكتوبر من السنة نفسها نشر مقاله المشهور الذى حلل به الهزيمة، فاعتبرها درساً، وحذر من الاستسلام لطغيان النقد واحتقار الذات وتعذيبها وفقدان الثقة بالنفس، وأكد فى النهاية حقيقة مازال يؤمن بها وهى أن الثورة هى الأرض الحقيقية المتنازع عليها، لاسيما ولا القدس، وأنها هى التى يجب أن تبقى وتستمر (٣٧).

بيد أن المذمة التى نال بها اليساريون من أمثال عجلان ثابت وسالم جبر مثل هذه المحاجة العقلانية هى أيضاً من

الذى هو فى ريب من دوافع أبناء وطنه الأقباط وبنين آخر الأمر أنه عضو فى جماعة الإخوان المسلمين. وعلى الرغم من أنه يسميها الثورة المباركة فهو يعترف أنه لا يعرف حقيقة ما يريد أنصاها. وسرعان ما يتم إلقاء القبض عليه بوصفه عضواً فى الإخوان المسلمين، إلا أنه يظهر فى عام ١٩٦٥ بعد عشر سنوات أمضاها فى السجن وهو ثابت على آرائه:

الاشتراكية والوطنية والحضارة الأوروبية خبائث علينا أن نجتثها... لدينا رسالة الإسلام وعبادة الله وحده لا رأس المال ولا المادية الجدلية^(٤٠).

ولدينا، من جانب آخر آراء أصدقاء الراوى من اليساريين والشيوعيين مثل «عزى شاكر»، «كامل رمزى» و«مجيدة عبدالرازق».

وهؤلاء يرون أن الذين قادوا الثورة ليسوا ثواراً حقيقيين بل إنهم فى الحقيقة يكتمون أنفاس الشعب. ويعتقد كثير منهم أن ثورة ١٩٥٢ مجرد مقدمة للثورة الحقيقية التى ترقى بظهر الغيب. ومجيدة تنعتها بأنها ثورة رجعية، لون جديد من الفاشية أو مجرد انقلاب بورجوازي صغير يشبع تطلعات أمثال الراوى^(٤١).

ومع ذلك، وعلى الرغم من تباين هذه الآراء نجماه الثورة، فإن العاطفة التى اعتنقها هؤلاء تنطوى على حب مصر وطناً، وعلى حب شعب متميز بعاداته ومثله وتطلعاته. ومن جانب آخر، نرى فى عبد الرحمن شعبان شخصية قد انحازت تماماً للحضارة الأوروبية، فهو يفضل، مثل الخديو إسماعيل، أن تكون مصر قطعة من أوروبا، وفى فقرة ذات دلالة يشن هجوماً قاسياً على مصر والمصريين:

— انظر إلى قذارة الشوارع فى قلب المدينة!، سيأتي يوم يطالب فيه الذباب بحقوق المواطن!...

— صدقتى إن رجال السياسة الذين تعجب بهم لا يصلحون موظفين مبتدئين فى سفارة أجنبية.

سمات هذه الحقبة؛ فهما يطلقان على كتابه «من الهزيمة نبدأ» تسمية جديدة هى «من الانتهازية نبدأ» ويتتبعان بالاستهزاء ببلد الاحتفال بالإسراء والمعراج فى عصر الهبوط على سطح القمر^(٣٨).

ومنذ عام ١٩٦٧ تنوعت أشكال تصوير هذه الحقبة وتفسيرها تنوعاً كبيراً حتى أمكن لرجل كهل مثل صادق عبد الحميد أن يتحدث عن كثرة الشامتين والهازئين والمنازحين، بل أمكن لواحد من الشباب هو «صبرى جاده» أن يكون أكثر صراحة بالمطالبة بإبادة كل من هو مسؤول عن الكارثة. لكن يضاف إلى ذلك أيضاً قدر هائل من البحث فى جوهر ماحدث والحوار حول المستقبل، وفى الحوار حول المستقبل، بدور أيضاً حوار حول الماضى. وتكون الثورة، من خلال هذا المنظور التاريخي، وطبيعتها ومقوماتها، وأخطاؤها جميعاً موضوعاً لقدر لا يستهان به من التحليل المفصل.

ويشارك عدد من أصدقاء الراوى مع الراوى نفسه فى رأيه الخاص، ويعكس قدرى رزق؛ بوصفه بطلاً من أبطال الحدث نفسه، وجهة نظرهم فى الفقرة التالية التى تتضمن مزيداً من تعليقات الراوى نفسه:

اندثرت القوى الجهنمية التى كانت تعوق تقدم الشعب مثل الملك والإنجليز والحكام الفاسدين، ورجع الأمر إلى أبناء الشعب الحقيقيين.. انتهى الفساد والانحلال وسيطلق تيار الإصلاح والتقدم إلى الأبد... وقلنا إنه آن للحلم أن يتحقق، وأن ينعم بالحرية والرفق والعدل ذلك الشعب الذى عانى الظلم والاستعباد والفقر والغربة آلاف السنين.. كما ساورتنا مخاوف من ناحية أمريكا، وخشيناً أن نخل محل إنجلترا بطريقة أو بأخرى، بعدما شعرنا بمدى تأييدها للنظام الجديد، ولكن قدرى رزق قال:

— الأمريكان ذو نفع كبير ولا خوف علينا منهم بفضل وطنية زعمائنا الجند^(٣٩).

غير أننا نلتقى أيضاً بآراء طريفة حول الثورة من زاويتين أخريين على الأقل: عبد الوهاب إسماعيل المسلم المتشدد

فغضبت أضعافاً على سلوك بنات عصام، واعتبرته زراية وتلوياً لأسمى عاطفة فى الوجود (٤٣).

وتخير مجيدة عبد الرازق الراوى عن محاولات عائلتها تزويجها من عريس ثرى. وهى تصر على إتمام تعليمها لتطلعها إلى العمل، غير أن عريس المستقبل لم يوافق، وعندما تصر يذهب.

وعند الحديث عن كاميليا زهران يعلق الراوى وصديقه القديم رضا حماده على الموقف الراهن. ويشير الراوى إلى أن مناخ التحرر الجديد ينحى عدداً من المشكلات التى واجهوها فى شبابهم، وأن الصراحة فى مسائل الجنس ظاهرة أكثر صحة من معاشره البغايا. لكن رد الفعل الوحيد الذى يخرج به الراوى من صديقه الذى هو أقرب إلى المحافظة، هو أن الحب مثل الديمقراطية يبدو وكأنه قد صار دوراً ملهاوياً سريع التغير (٤٤). غير أن صبرى جاد، هذا الموظف الصغير فى ١٩٦٧، هو الذى يبدو أكثر صراحة فى مناقشته لهذا الموقف:

وسأل عباس فوزي :

— وما موقفكم من الحب؟... ألا زال للحب عندكم قيمة أم أصبح الجنس كل شئ؟
أجاب صبرى:

— الجنس مسيطر، وقليلون يحبون بل ويرغبون أن يمتد بهم الحب حتى الزواج!

— وماذا عن الأكثرية؟

— يمارسون المغامرات الجنسية.

— مع من؟

— التلميذات.. الطالبات..... الفتيات!

— كثيرون يقبلون.... والبعض يتبع تقاليد الجيل الماضى.

— أعتقد أن الفتيات لا يتخلين عن حلم الزواج.

— هذا هو عيبن الأول (٤٥).

— وملايين الفلاحين القذرين بأي منطق يستقون الحياة؟...

— لماذا لا تستغنون عنهم بالآلات الزراعية الحديثة؟!

— إن خير ما تمخضت عنه الحضارة المصرية هو الحشيش، ومع ذلك فما أقبحه بالمقارنة بالويسكى.

— هل حقاً تعجب بهؤلاء الكتاب والأدباء؟ صدقني إنهم أميون على المستوى العالمى..

— اسمح لي أن أبول على جميع من تحبهم من زعماء وأدباء ومطربين...

— أتعرف ماهي أكبر نعمة أغدقت علينا؟... هي الاستعمار الأوربى، وسوف تحتفل الأجيال القادمة بذكراه كما تحتفلون بمولد النبي (٤٦).

ولا ريب أن هذه التعليقات قد ترددت من سنوات كثيرة قبل الثورة، إلا أن المرء ليعجب كيف أمكن لهذه النظرة أن تتغير حتى بعد مثل هذا الاضطراب الشامل. ويموت عبد الرحمن فى ٢٦ يناير ١٩٥٢، حين يهاجم المتظاهرون الترف المقيت فى كلوب القاهرة؛ حيث يجلس عبد الرحمن لاحساء الخمر مع بعض أصدقائه الإنجليز، ولعل الراوى يريد لنا أن نستنبط من أنفسنا أنه قد لقي ما يستحق من جزاء!

ولعل من أطرف مظاهر المجتمع المصرى التى يمكن استخلاصها من مثل هذه السلسلة من الشخصيات ذلك الدور المتغير للمرأة. ويمكن للرواية الحديثة أن تظهرنا على تطورات محددة فى هذا المجال تبدأ من العلاقات التى هى أقرب إلى الشكلية فى رواية (زينب) لهيكل، والتى تتلاشى ليحل محلها بالتدريج ما يتخذ مظهر الحرية الجنسية لدى الشخصيات الروائية عند إحسان عبد القدوس. ويحكى لنا الراوى فى (المرايا) عن أيام شبابه حين تخدش بنات «عصام الحملأوى» الثلاث مشاعر الحياء لديه.

محررو مجلة الإذاعة والتلفزيون توصيفها على هذا النحو. إن القليل من هذه الحكايات الإخبارية - والقصيرة منها خاصة - يعتمد بالكلية على الوصف، غير أن الخاصية الأسلوبية للعمل هي استخدامه الواسع للحوار، وهي السمة التي تميز أحدث القصص القصيرة التي كتبها المؤلف. ومثل هذه المحاورات لم يتم اقتباسها اقتباساً كاملاً، ومن النادر بالفعل أن يبدأ بها العمل. ونقول بعبارة أخرى، إن هذه الأجزاء من الحادثة التي تتصل اتصالاً مباشراً بالنقطة التي يحاول الراوي أن يشرحها هي وحدها التي يعاد إنتاجها في العمل. ومن ثم، فليس غريباً أن الحوار نادراً ما يكون وسيلة استبصار دخائل الشخصيات. وبدلاً من المحاورات والمداخلات التي تزود القارئ بصورة لكنيونة الشخصية، فإن الحوار يكون مجرد وسيلة لانعكس إلا وجهات نظر محددة، إنها «مرايا» للمجتمع الذي نحيا فيه الشخصيات وللتاريخ الذي خبره.

وهكذا، تبرز (المرايا) بما هي محاولة من نجيب محفوظ لكي يعبر عن آرائه في تاريخ مصر خلال فترة حياته باستخدام وسيلة الفن القصصي؛ وإن لم يكن من خلال مصنعة دقيقة. ذلك أنه على الرغم من أن كثيراً من الشخصيات تشترك في تجربة عامة تجمع بينها، كالجوار أو مكان العمل أو الدراسة، يظل الراوي نفسه هو العامل الموحد لهذه السلسلة جميعاً. وفي هذا يبدو أن قدراً معيناً من الملامح المشتركة يجمع بين المرايا و (حديث عيسى بن هشام) ذلك العمل الشهير للمؤلف، الذي نشر في إحدى الصحف*، واشتمل على شخصيتين تقومان بدور العنصر الموحد فيما يبدو بطريقة مختلفة، فهو سلسلة من المقالات تصور مظاهر المجتمع المصري في ذلك العصر (٤٨).

وبينما يصف الراوي هذه السلسلة المتتابعة من الشخصيات بعطفا كذلك نخات من آرائه الخاصة في عدد من القضايا. فهو يتحدث عن حبه الأول لصفاء الكاتب حديثاً يتسم بالرق والصرامة ويبدو أنه يستخدمه في مناسبات عدة بوصفه معياراً يقيس إليه التجارب العاطفية في حياته كلها. أما في موضوع الثورة، فحديثه حاسم لا لبس فيه ولا غموض:

وشعرت لأول مرة في حياتي بأن موجة من العدالة تحتاج العفونة المتصلة بلا هوادة فتمنيت أن تواصل سيرها بلا تردد ولا اعرجاج وفي نقاء وظهر إلي الأهد (٤٦).

وحين يتحدث الراوي عن حياة «عجلان ثابت» وعصره، يشير كذلك إلى الفترة التي شملتها بالحديث جميع الشخصيات إلا القليل منهم واصفاً إياها بأنها عصر مضطرب جيش بعوامل هدم وبناء، وتفكك وتجمع، وبأس وأمل (٤٧). ولكي يصل الراوي بمجمل العمل إلى نهايته نراه يتعد بنا عن عالم الساسة وأحداث التاريخ، وعن الحركات السياسية والفكرية التي ظهرت كإلهام لهذه الأحداث أو استجابة لها، ويرتد بنا إلى الفترة التي كان فيها في السابعة من عمره. وهكذا تنتهي بعد كثير من المناقشات وبعد تحليل هذا القرن بأزماته وكوارثه إلى فترة البراءة في حياة الشخص الذي كان محور تعرف جميع الشخصيات الأربع والخمسين.

حاولنا في الصفحات السابقة أن نقدم وصفاً وتلخيصاً لبعض الموضوعات الرئيسة مدعماً بمقتبسات من هذا العمل الطريف الشائق لنجيب محفوظ.

وسنحاول، في الختام، أن نضع هذا العمل داخل شكل ما من أشكال المنظور الأدبي، وأن نحدد مكانه، على وجه الخصوص، من مخطط الأعمال الأخرى للمؤلف، ولا سيما أعماله الأخيرة.

ولقد قرر نجيب محفوظ في مستهل نشر هذه الحكايات الإخبارية أن هذا العمل، (المرايا)، لم يكن رواية؛ وما كان له بالفعل أن يكون كذلك، ذلك أنه في إطار المعاني الواسعة التي يجمعها مصطلح «الرواية» والتي يعيها مدلول هذه الكلمة العربية، من العسير تصور كيف استطاع

* نشر «حديث عيسى بن هشام» متجماً في جريدة «مصباح الشرق» ابتداء من العدد ٣١ الموافق الخميس ٣ رجب ١٣١٦، ١٧ نوفمبر ١٩٩٨. واستمر النشر إلى العدد ١٠٧ الموافق ١٩٠٠/٦/٨ حيث نشر (إبراهيم المولى) تحت عنوان «مرآة العالم» أحاديث موسى بن عصام ابتداء من ١٩٠٠/٦/٢٢ ثم تعاقب نشر المعلنين. وقد استمر نشر «حديث عيسى بن هشام» إلى ١٩٠٠/٨/٢٤، ١٩٠٠/٨/٣١ حيث استأنف (إبراهيم المولى) نشر «حديث موسى بن عصام» ١٩٠٠/٩/٧ ثم عاد لنشر «حديث عيسى بن هشام» في «مصباح الشرق» في:

١٩٠٠/٩/٢١ — ١٩٠٠/١٠/٥ — ١٩٠٠/١٠/٢٦ — ١٩٠٠/١٠/٢٣ — ١٩٠٠/١١/١٤ — ١٩٠٠/١٢/١٤ — ١٩٠٠/١٢/٢١ — ١٩٠٠/١٢/٢٤ — ١٩٠٠/١٢/٢٤.

يحسب أن بوسعه أن يهرب من مسؤولياته تجاه نفسه ورفاقه بأن يحيا غير مبال بشئ^(٥٠)، وقد تلقى النقاد في مصر هذه القصص بحب استطلاع يتم بالاحترام؛ وانتقده بعضهم لكتابته أعمالاً هي أقرب إلى الأحاجي التي تتطلب حلاً منها إلى القصص. ولعل (المرايا) كانت نوعاً من الاستجابة لهذه الآراء، ولكنها تتجاوز ذلك بكثير.

ولقد حاول نجيب محفوظ من خلال أربع وخمسين شخصية مصرية أن يقدم صورة للتاريخ المصري إبان هذا القرن، وأن يرسم لوحة للأمال والخاوف، وألوان الحب والكراهية في جيله، وأن يحدد للشورة بما أحرزته من نجاح وماسبته من كوارث مكاناً مناسباً في إطار نموذج ما، وأن يتطلع إلى المستقبل. إن واحدة من النتائج الأساسية لكارثة ١٩٦٧، على ما يؤكد كثير من الشخصيات في العمل، هي حمل الشعب المصري على أن يفكر في الحاضر والمستقبل، وربما على أن يعيد التفكير في الماضي. إن عليه بعبارة أخرى، أن يحاول تطوير نوع من الإحساس بالتاريخ المصري، وأن يرى كيف يمكن لهذا الإحساس أن يعينه على مواجهة معضلاته الراهنة.

إن نجيب محفوظ بهذا العمل، (المرايا)، يبدو وكأنه قد قدم إسهامه في هذا الجهد بما هو كاتب قصصي، كما أنه قد أضاف إلى نتاجه عملاً فذاً طريفاً.

ومن الطريف أن تتأمل العلة التي دفعت نجيب محفوظ إلى إنتاج مثل هذا العمل وفي هذه المرحلة المعينة من مسار حياته الإبداعية. وينبغي، بطبيعة الحال، أن نتذكر أن نجيب محفوظ بدأ مسيرته الروائية بكتابة ثلاث روايات تعالج موضوعات من مصر القديمة ثم أتبعها بسلسلة أعمال يصور من خلالها حياة الشعب المصري في أحياء القاهرة القديمة. وبلغت هذه السلسلة ذروة نضجها في ثلاثيته الشهيرة التي تتخذ فيها إحدى الأسر وضع خلفية الصورة بالنسبة إلى تاريخ مصر فيما بين عامي ١٩١٨، ١٩٤٤. كما يبدو فيها مسار الزمن في ذاته واحداً من بين عناصرها الأساسية. وفي الستينيات أنتج عدداً من الروايات التي يطرد فيها استخدام الطابع الرمزي مثل (اللص والكلاب) ١٩٦١ و(ثرثرة فوق النيل) ١٩٦٦، ثم جاءت حرب ١٩٦٧ التي أوضحنا كيف كانت سبباً في حدوث أزمة أساسية في الرؤية الذهنية لدى كثير من المصريين، وفي إعادة ترتيب كاملة للأولويات بالنسبة إلى كثير منهم.

ولقد اتخذت استجابة نجيب محفوظ للكارثة على نحو جزئي شكل سلسلة كاملة من القصص القصيرة (ذكرنا أمثلة لها). وفي هذه القصص يبدو افتقاد الشعور بالمسؤولية هو الموضوع الرئيسي الذي يتردد فيها. فالتناس الذين يقفون تحت المظلة يعجبون بما يجري حولهم ومع ذلك لا يفعلون شيئاً^(٥١). والعجوز الذي يعيش في الطابق الخامس والثلاثين

هوامش:

(١) حول تحليل بعض هذه الروايات، انظر مناحم ميلسون، «نجيب محفوظ والبحث عن معنى».

Arabica, XVII (1970), 177 - 186.

(٢) على نحو ما أخبر به محفوظ نفسه كاتب هذا البحث.

(٣) عن ترجمة هذه القصة والتعليق عليها، انظر:

Arab World, XVII (August - September 1971), 7 - 18.

(٤) وبالرغم من أن تقديم هذه المجلة أكثر احتفاءً من كل من: الأهرام أو الهلال، حيث اعتاد محفوظ أن ينشر معظم قصصه فإن تباین الجمهور الذي تصل إليه المجلة، لا يبدو أنه قد استجاب لها بدرجة كبيرة، وبقيت نوعاً ما غير لافتة للانتباه لدى أولئك الذين كانوا عادة ما يعلقون بخفة أو رشاقة على ما ينشر في الأهرام أو الهلال.

(٥) الإذاعة والتلفزيون (مرجع سابق) ١ مايو، ١٩٧١، ص ٢٨ والرواية ص ٤.

(٦) الإذاعة والتلفزيون، ٨ مايو، ص ٣١. والرواية ص ٤٥.

(٧) الإذاعة والتلفزيون، ٥ يونيو ١٩٧١، ص ٤١. والرواية ص ١١٢.

(٨) المكان نفسه.

(٩) الإذاعة والتلفزيون، ١٢ يونيو، ص ٣٤. والرواية ص ١٢٦.

(١٠) الإذاعة والتلفزيون، ١٠ يونيو، ص ٣٤. والرواية ص ١٤٦، ١٤٥.

(١١) الإذاعة والتلفزيون، ١٥ مايو، ص ٣٥. والرواية ص ٦٧.

(١٢) الإذاعة والتلفزيون، ١٢ يونيو، ص ٣٤. والرواية ص ١٤٨.

(١٣) المكان نفسه والرواية ١٤٦، ١٤٧.

(١٤) الإذاعة والتلفزيون، ١٢ يونيو، ص ٣٣. والرواية ص ١١٨.

(١٥) الإذاعة والتلفزيون، ١٥ مايو، ص ٣٣. والرواية ص ٥٥، ٥٤.

(١٦) الإذاعة والتلفزيون، ١ مايو، ص ٣. والرواية ص ١٢.

(١٧) الإذاعة والتلفزيون، ٢٦ يونيو، ص ٣٤. والرواية ص ١٥٨.

- (١٨) الإذاعة والتلفزيون، ٨ مايو، ص ٣١. والرواية ص ٤٠.
 (١٩) الإذاعة والتلفزيون، ١٢ يونيو، ص ٣٥. والرواية ص ١٣١.
 (٢٠) الإذاعة والتلفزيون، ١٥ مايو، ص ٣٥. والرواية ص ٦٦.
 (٢١) الإذاعة والتلفزيون، ١١ يونيو، ص ٤١. والرواية ص ١١٥.
 (٢٢) في النوحة رقم ٥١٠ للقاهرة: القاهرة في ألف عام (القاهرة، ١٩٦٩)
 رؤية مدروسة إلى حد ما للمكان الشهير بالقاهرة نلذى زال الآن تقريباً في
 أعقاب التقدم المعماري.
 (٢٣) انظر: عيسى بن هشام (القاهرة، ١٩٦٤) ص ١٧ وما بعدها.
 (٢٤) إ. ت. ٣١ يوليو، ص ٢٧. والرواية ص ٢٣١.
 (٢٥) إ. ت. أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٦، ابن رشد (١١٢٦ - ١١٩٨)،
 والرواية ص ٢٤٢.
 (٢٦) إ. ت. ٢٤ يوليو، ١٩٧١، ص ٤٧. والرواية ص ٢٢١.
 (٢٧) إ. ت. ١٨ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٨.
 (٢٨) إ. ت. ٣ يوليو، ١٩٧١، ص ٣٥. والرواية ص ١٨٢.
 (٢٩) إ. ت. ٧ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٢٤٣.
 (٣٠) إ. ت. المكان نفسه. والرواية ص ٢٤٥.
 (٣١) إ. ت. ص ٢٨. والرواية ص ٢٤٩.
 (٣٢) إ. ت. ١٤ أغسطس، ١٩٧١، ولم نعث على رقم الصفحة. والرواية
 ص ٢٦٥.
 (٣٣) إ. ت. ٢٥ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٣٥٤.
 (٣٤) إ. ت. ٢٨ أغسطس، ١٩٧١، ص ٤٢. والرواية ص ٣٠١.
 (٣٥) إ. ت. ١٨ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٣٣٥.
 (٣٦) المكان نفسه والرواية ص ٣٣٩.
 (٣٧) إ. ت. ٢٨ أغسطس، ١٩٧١، ص ٣٩. والرواية ص ٢٩١.
 (٣٨) المكان نفسه.
 (٣٩) إ. ت. ١٨ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٣٣٦.
 (٤٠) إ. ت. ١٤ أغسطس، ١٩٧١، ولم نهتد إلى رقم الصفحة. والرواية
 ص ٢٦٢.
 (٤١) إ. ت. ٢ أكتوبر، ١٩٧١، ص ٢٨. والرواية ص ٣٧٦.
 (٤٢) إ. ت. ٧ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٨. والرواية ص ٢٥٣.
 (٤٣) إ. ت. ٢٨ أغسطس، ١٩٧١، ص ٤٢. والرواية ص ٣٠٧.
 (٤٤) إ. ت. ٢٥ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٢٤.
 (٤٥) إ. ت. ٢٥ سبتمبر، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٢٠٤.
 (٤٦) إ. ت. ٧ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٨. والرواية ص ٢٤٦.
 (٤٧) إ. ت. ٢٨ أغسطس، ١٩٧١، ص ٢٦. والرواية ص ٢٧٥.
 (٤٨) Die Wellds Islams, Ns XII، انظر: حول بيلوجرافيا هذا المصل، انظر: (1969), 190, F
 (٤٩) تحت المظلة (القاهرة، ١٩٦٩)، ص ٥.



نجيب محفوظ واكتشاف الحاضر

إبراهيم قتمى*

ولن نجد مسافة تراتبية رمزية بين قيم المؤلف وقيم العالم الممثل، بل سنجد لغة المؤلف مختلطة النبرات بلغة الشخصيات.

وماذا عن الروايات التاريخية الأولى؟ إنها لم تقدم الوقائع التاريخية والشخصيات التاريخية لذاتها، بل لأن اختيار فترات بعينها مكن محفوظ من خلق تجربة إنسانية متخيلة استمد خيوطها ونسيجها من حاضر معاصر عاشه المصريون في زمن كتابة الروايات. لقد هيأت المسافة التاريخية استيعابا دراميا لتلك التجربة المتخيلة وإبرازا لما في نماذجها من دلالة راهنة. فهذه الروايات التاريخية القديمة تعبر عن حلم خلق فوق حاضر كتابتها، هو الحلم بإمكان استعادة رموز المجد التليد؛ فلسفة الحكم عند الفراعنة وعمق التأمل عند الكاهن ومعارج حكمته العلوية، وحنكة القائد العسكري الذى يصد الغزاة

السمة المميزة لعالم نجيب محفوظ الروائي القصصى هي العكوف على اكتشاف الحاضر اكتشافا فنيا. وليس الحاضر هو الواقع الخارجى المائل هناك فى تحدد نهائى، بل هو معاصرة متدفقة متحولة فى تلقائية فورية لا تعرف اكتمالا. ويتطلب هذا الحاضر استمرارا فى حركته نحو مستقبل لا يعرف تعينا. وفى عالم محفوظ نجد أن الحاضر لا يبدأ من كلمة أولى ولا ينتهى بكلمة أخيرة، فهو صيرورة لا تنقطع ولا تسير فى خط مستقيم؛ لأنها متناقضة متعددة الاتجاهات حافلة بإمكانات لا تتجسد ولا تتحقق ومسارات غير متوقعة. وبذلك، يفقد كل معطى من معطيات الواقع طابعه الجاهز فى غمرة تدفق الحياة الجارية، وتنقل صورة الشخصية الإنسانية إلى منطقة الاتصال المباشر والثلاثى الحميم مع صيرورة محيرة.

* ناقد مصرى.

وهزائمها وإنجازاتها وإخفاقاتها وأسئلتها عن المصير والآفاق. وواصل الحاضر تحولاته فى الروايات اللاحقة بعد ١٩٧٠؛ الانفتاح وانعكاس المسار وظهور أشكال جديدة من الصراع، الفكرى والسياسى.

ولكن الحاضر لم يصور، قط، باعتباره خطأ مفردا يؤدى إلى مستقبل محدد، بل ظل يصور باعتباره تعددا من الطرق الممكنة المأمولة والمرفوضة، قد لا تطأ بعضها الأقدام، مما يجعل من المستقبل أفقا مفتوحا.

وفى تصوير اللحظات الانتقالية السيالة التقت الدوافع الخاصة بالحاضر المباشر بالدوافع العامة المنتمية إلى الاستمرار التاريخى التقاء دراميا زاحرا بالمفارقة، كما اكتسبت الشخصيات دلالة أكبر من خصوصيتها، وأضفى على الشروط الأساسية للحلقة الانتقالية المعاصرة، وما يشابهها من حلقات انتقالية تاريخية طابعا مشتركا عاما قد يجاوز أوضاع مصر ليضرب بجذوره فى الوضع البشرى عامة بأشواقه وذكرياته.

وتلقى (أصداء السيرة الذاتية) ضوءاً كاشفا على تجربة الاستمرار بين لحظات الحاضر المتحولة من قمة قرية العهد. ففيها نستطيع أن نستشف وجود حبكة تحتية قد لا تكون مرئية على السطح تربط كل الأصداء والخيوط المنفصلة معا. وتلك الحبكة هى اللحن الذى يوفق بين كل الأضداد، بين العلم والإيمان والعمل والتصوف واليقين والشك والجماعة والفرد والحياة والموت. إن تركيز محفوظ على الحاضر غير المكتمل جعل من المصالحة والتوفيق والتجاور التعددى نغمة رئيسية تضبط إيقاعات «الأوديسة» الروحية له فى سيرته الذاتية، والأوديسة الروحية للإنسان عموما. وفى «الأصداء» إبراز للإيقاع فى التجارب الجزئية والفردية أكثر من إبراز للاستمرار فى التجارب الكلية، فهذا الاستمرار ينبثق من إيقاعات متوازنة ومتقابلة. وتبدو التجربة الكلية مهشمة الانعكاس فى القطع الصغيرة

مستخدما الوسائل المناسبة، والإبداع لدى الفنان الذى شيد الآثار الفنية الخالدة. ولقد بدا الانتقال إلى الاستقلال الإسمى بعد توقيع معاهدة ١٩٣٦، فى الأوهام الرائجة لتلك الفترة، استبعادا لعناصر التردى والمهانة واستعادة لأمنيات مصر القديمة فى البناء الحضارى، وانقشاعا لغبار المعارك السياسية لكى توظف فلاحه اليوم أبا الهول بالرغم من مرور آلاف السنين، فالفن التشكلى والفن الروائى يسترجعان مصر القديمة كما يتخيلها الحاضر ليغرساها متحررة من بض الغزاة ومؤامرات الفاسدين فى قلب العصر. وربما تعانى الروايات التاريخية المبكرة من بعض جوانب الرؤية السكونية، فأهم العوامل الفاعلة فيها الجوهر الإنسانى المتمثل فى قوانين الأخلاق والعقل والمثل العليا للحق والخير والجمال، وفى أهداف النظم والمؤسسات الاجتماعية والسياسية ودلالاتها، كما يدركها نوعى الحاضر. فقد أسقط محفوظ أوجها للواقع المصرى الحديث على موضوعات الماضى وشخصه، وكان الحاضر المعاصر هو الذى يقدم وجهة النظر، كما كان العالم المصور والمؤلف والقراء خاضعين جميعا لمقاييس تقييم واحدة مستمدة من منطق الأحداث الجارية. لذلك، لن نجد هوة فاغرة الفم بين الروايات التى تسمى تاريخية والروايات التى تسمى واقعية، وإن وجدت ثغرات بينها (إبراهيم فتحى - «العالم الروائى عند نجيب محفوظ»).

وفى روايات محفوظ كان الحاضر المصرى سلسلة من الفترات الانتقالية، فكل الفترات انتقالية وإن يكن بعضها أكثر انصافا بالطابع الانتقالى من الأخرى. وصورت الروايات الواقعية المبكرة حركة مصر ذات الاستقلال الشكلى التى يحتلها الإنجليز ويحكمها ملوك وباشوات إلى مصر الأخرى التى ظلت وعدا عند مثقفى اليسار والسلفية. كما صورت الروايات ذات التطلعات الفكرية مصر بعد ثورة ١٩٥٢ وأمنياتها المعلنة وانتصاراتها

اليومية في عاديته البادية للعيان فحسب، فهو يصور تحت السطح المعتاد وفي أطوائه، مستعينا بالخيال والذهن والأشكال الفنية، تناقضات ضخمة وعواصف وحياة سيكولوجية وعقلية ترتبط باتجاهات عميقة لا تلاحظها العين. ويقتصد محفوظ كثيرا في الأوصاف التفصيلية، وهو لا يقدم شخصياته باعتبارها صورا مجازية للطبقات الاجتماعية، ولا يسيطر في أعماله الراوى كلى المعرفة على السرد. لذلك، فالحاضر عنده لا تستوعبه واقعية السطح المرئى للظواهر الاجتماعى بل يقوم التشكيل الفنى بإبراز منطوق التغيير مهما يكن كامنا والاستمرار مهما يكن تطلعا، وإبراز هياكل الحياة العميقة لا الخلفية الاجتماعية وحدها. فالروايات والقصص القصيرة تقدم نماذج إنسانية متخيلة متضاربة القيم فى حركتها على هذه الخلفية، وتقدم أعماقها متفاعلة مع دوائر حياتها.

ويجب ماسبق على المسألة المعرفية الفنية التى يطرحها اكتشاف الحاضر عند محفوظ، وهى مسألة العلاقة بين الرؤية التشكيلية الفنية والعالم الخارجى الواقعى. إن عالم محفوظ لا يشايع الذين يسرفون فى رفض دور الرؤية التشكيلية ويقصرونها على أن تكون مجرد وعاء يستقبل معطيات تقدمها الحواس عن عالم الحاضر المباشر، فهؤلاء سيعكفون على صور فوتوغرافية سطحية. ومحموظ، من ناحية أخرى، لا يتبنى الاتجاه المضاد الذى يبالغ ويجعل الصور التى تشكلها الخيلة وأدوات الصياغة كل شئ بمعزل عن الحاضر والعالم والواقع، فهذا الاتجاه يبدع شطحات وألعايا وتجريدات. وعالم محفوظ يؤكد - على العكس - التفاعل والحوار بين الرؤية التشكيلية الخلاقة والعالم المتجدد متعدد الأوجه والقوى الدفينة، وهما تفاعل وحوار لا يكتملان أبدا ولا يصلان إلى نهاية.

ويشمل الحاضر فى عالم محفوظ المناخ الفكرى والحوار العميق للعصر. وينفرد محفوظ أو يكاد بين كتاب الرواية العربية ببراعته فى تصوير المناخ الفكرى

المفردة من المرايا. وفى تلك الشذور تعدد المفارقات كما رأيناها تعدد فى معظم روايات محفوظ. إن المقدسات المشابهة فى تلك الروايات تؤدي إلى نتائج متضادة، وما كان مقصودا به الجد كل الجد يؤدي إلى أبشع أشكال الهزل، ولا يؤدي إنجاز الأهداف العامة إلى سعادة الأفراد بل قد يؤدي إلى مأزق. وفى روايات محفوظ وقصصه القصيرة كثيرا ما يكون المصير الفردى فى الحاضر الجزئى أثرا جانبيا لتحقيق إرادة الحياة عند النوع البشرى، فتحقيق غايات الإنسانية الكبرى قد يكون مصحوبا بتضحيات الأفراد وجعلهم نهبا للمنفى والغربة والعبث، وقد تدمر الثورات الثوريين وقد يقطف ثمارها الجبناء والانتهازيون. وبالرغم من كل ذلك، لا يلغى السرد إمكان لحظات تحقق وإشباع عميقة فى التأمل الصوفى والحب والصحة، وحتى فى التضحية.

وقد ذكر محفوظ فى كلمته للأكاديمية السويدية أنه يختلف مع تشاؤم الفيلسوف كانط الذى كان يذهب إلى أن انتصار الخير لا يتحقق فى هذا العالم بل فى العالم الآخر، فمحفوظ ظل يبحث عن توفيق بين العلم والدين، بين إشباع الاحتياجات المادية الأساسية للبشر وتطلعهم إلى الحرية والتحقيق، بين صد العدوان والشوق إلى السلام.

وقد جاء فى تعليق لجنة نوبل عقد مقارنة بين الحاضر عند محفوظ، بين قاهرته وباريس بلزاك ولندن ديكنز. ويشير ذلك فى الأذهان مسألة تقديم التفاصيل الجزئية «الطبيعية» للواقع ومجالاته وشخصه. ومن الواضح أن محفوظ يشترك مع رواد الواقعية العظام فى القرن التاسع عشر فى أنه يرفض رفضا قاطعا وضع الفن فوق الحياة أو ضدها باعتباره بديلا شكليا أسمى درجة، وعنده تغنى الرابطة الحيوية بين الفن والتجربة الإنسانية الاثنين معا.

ولكن حاضر محفوظ لا يقف عند تصوير الخلفية الواقعية فى دقة شبه علمية، ولا يحتفى بمسار الحياة

الجاهزة القطعية لا تشكل نواة المضمون الفني. وما أكثر ما تعرضت رواياته لغارات نقدية تعتصرها إلى فلسفات رديئة وتصورات أخلاقية وسوسيولوجية سطحية أو لمغامرات تركز على التقنيات والأدوات بمعزل عن الوظيفة التعبيرية، والمعاني مطروحة على قارعة الطريق في هذا الزعم.

ولكن محفوظ لا يقدم قضايا الحاضر الفكرية سابقة التجهيز كأجسام غريبة داخل العمل الروائي أو القصصي، كما لا يقدم معرضا للوسائل والتقنيات وأشكال البراعة في استخدامها.

إنه يكتشف عملية حية؛ هي عملية «توليد الأفق الفكري» كما يسميها باختين في رؤوس الشخصيات المفردة ووجدانها وفي معابشتها لهذا الأفق المتنوع، واصطدامها بأجزائه المتباينة وبآثاره في الواقع خارجها. وهذا الأفق الإيديولوجي ليس خريطة محددة الخيوط أو بحيرة راكدة.

إن الأفق الإيديولوجي الذي يتولد في أذهان أفراد الطبقة الوسطى الذين تحفل بهم رواياته وقصصه القصيرة بعيد عن التجانس والتحدد، وتتبع هذه الأعمال الأدبية انبثاق كل مسار من المسارات الإيديولوجية المتباعدة حتى منابتها في تكوين هؤلاء الأفراد في حالة من الاختلاط والتشوش. وما أكثر ديب نزعات الاشتراكية بكل ألوان طيفها والليبرالية باختلاطها بالوطنية مقتحمة أو هيابة، والإسلام السياسي بتعدد مفاهيمه، والتأقلم المحافظ ببراجماتيته المتسلقة، والريية بعدميتها الصارخة في نفوس الأفراد وسلوكهم. وتتجسّد الأعمال في مجرى التوليد الإيديولوجي اتجاهات بلا أسماء قد تكون تركيبا من اتجاهات مختلفة أو تعديلا لأسسها. ولا يقف السرد موقفا حياديا من النزعات المختلفة ولا يتخذ من أفكار بعض الشخصيات بوقا لأفكار المؤلف، بل نجده يصور عملية اكتساب الشخصيات نزعاتها الفكرية؛ عن طريق معرفتها بالعالم وبالثقافة وعن طريق تناقضات أوضاعها

تصويرا فنيا موضوعيا على درجة كبيرة من العمق. فالحاضر عنده ليس عالم الفهم المشترك والقيم المشتركة للظواهر، وليس الوقائع التي يقدمها التلوين الإعلامي، بل ما يكتشفه الاختبار المتعمق للتجارب التاريخية المتعاقبة والمشاكل شديدة الحدة، إن عالمه يكتشف الحاضر باعتباره تاريخا. وليس التاريخ فيه كابوسا يحاول الإنسان الاستيقاظ منه، فهو يتضمن رفض اليأس من المصير الإنساني، وليس التاريخ فيه مخلفات وبقايا أثرية، وليس هذا الحاضر وقائع متناثرة في البيوت والحارات. فهذا العالم على العكس من ذلك يكتشف التطور الاجتماعي والسيكولوجي والعقلي للإنسان في مصر.

ويحفل عالم نجيب محفوظ بالمشقفين ومنتسمى السياسة وهواتها الذين لا تتحول أفكارهم الضخمة في أحسن الأحوال إلى تصريحات وتجريدات. فالفكر الفني عنده لا يتحول إلى خادام أو ناقل لمذاهب أو نظريات مستقاة من علوم الاجتماع أو الفلسفات. وهذا الفكر الفني ليس مخططاً تبسيطياً يقوم على اليقين الساذج وعلى المعرفة الشاملة المطلقة بالحاضر. فهناك الأشياء التي لا يمكن تفسيرها، والموت ذلك العنصر المحير اللامعقول، والأفق الذي يسد طريق الرؤية أمانا. فليس العالم صندوقا محدودا يضم عددا متناهيا من الأسئلة يجيب عنها العلم سؤالا بعد سؤال، فتنتهي الأسئلة، بل يذهب الفكر الفني عند محفوظ إلى أن هناك ألغازا لا تنتهي! تففز كلما تقدمت المعرفة. فهناك مشاكل لغز الوجود ومعنى الحياة ومراوغة العلاقات الحميمة بين الأفراد، وكلها تتطلب بالإضافة إلى العلوم حدسا صوفيا وأنواعا من التشكك قد يكونان في عالم محفوظ دافعين لا إلى السلبية والتردد بل إلى مزيد من البحث والعمل.

وبالرغم من أن قضايا الإيمان والشك والولاء والانفلاق على الذات والتوفيق بين التوهج الحسى وأشواق السماء وتركيد الحرية في مواجهة الاستبداد والقمع تقوم بدورهم في عالم محفوظ، فإن صورتها

محفوظ بطابعه. فهذا العالم يولد أنفقا فكريا طويلا لصيقا به يقوم على الحنين إلى المصالحة بين ليبرالية ثورة ١٩١٩ والاشتراكية التى تحقق العدل؛ كما دعا إليها اشتراكيون مختلفو المشارب فى أعمال متعددة، ونوع من القيم الروحية والأخلاقية فى بناء الفرد؛ ليسود الانسجام والتآلف كما يدعو إليهما الدراويش والمتصوفة وأهل الطريق. ولا تجيء هذه الرؤيا الطوبائية صراحة فى صيغتها الإيجابية متجسدة فى إحدى الشخصيات، كما لا نجدها فى صيغة تركيبية على لسان أحد، بل تشكل مقياسا مضمرا للتقييم يحدد تعاطف السرد مع المواقف والأحداث أو رفضه لها، فلنجيب محفوظ فلسفته الفنية.

ولا يجب أن تختلط هذه الفلسفة الفنية بتصريحات محفوظ خارج الفن التى تعلق على السياسات والثورات والشخصيات فى الحاضر. فليس من المستطاع أن نستنبط الفلسفة الفنية من أفكار محفوظ العامة أو من التحليل النفسى مواقفه الانفعالية الذاتية من عبدالناصر وثورته. فأفكار محفوظ العامة تعاد صياغتها جماليا داخل العمل الفنى المركب متعدد المستويات، ذى المنطق الخاص به، المستقل عن أفكار المؤلف العامة. فليست الرواية أو القصة القصيرة عنده انبثاقا عن تجربة المؤلف الوجدانية وليست وثيقة نفسية أو شهادة سياسية، بل هى بناء يبدع إيديولوجيته الخاصة عن طريق استبعاد عناصر معينة واختيار عناصر أخرى وإعادة تنظيم شاملة. ولم يكن محفوظ يفرض أفكاره السياسية على أبطاله أصحاب التوجهات المختلفة، بل احتفظ لهم جميعا بقدر من الاستقلال عن أفكاره الجزئية. وتحيا أعمال محفوظ حياتها المستقلة عن تجربته السياسية الخاصة تحت تأثير أدوات سردية وصيغ تعبيرية وتقاليد فنية لا تنتهى إلى فردية، وتحمل تضمينات إيديولوجية قد تكون مغايرة لمقاصده الواعية، فالعمل الفنى المنجز ليس مجرد تعبير عن نية سياسية مسبقة لدى المؤلف.

وعن طريق الصور الحقيقية أو الزائفة التى تكونها عن نفسها وعن الآخرين. فهذه النزعات دافع سلوكى قد يغمس فى أعماق الشخصيات وقد يطفو فوق السطح على الألسنة والادعاءات، وقد يؤثر فى استجابة الشخصيات للأحداث بل فى تشكيلها.

أى أن أعمال محفوظ ترسم للنزعات الفكرية المتصارعة فى الحاضر لوحة فنية ولا تقدم لها عروضاً تلخصها، فهذه النزعات التى قد تكون صاحبة تولد «فى» الوعى الذاتى للأفراد مختلطة بملامحهم الوجدانية كما تولد «بين» هؤلاء الأفراد فى تقاطع مساراتهم وتبادلهم التأثير وحواراتهم التى قد تطول. وتتفاوت طرائق السرد فى توليد النزعة الفكرية، فقد تجعلها محرك الفعل عند الشخصية وتدفعها إلى التضحية أو الموت، وقد تصورها جمرة لا تخبو من الحيرة وانعدام اليقين؛ تنهض بأسئلة عن معنى الحياة، وقد تجعلها جانبا هامشيا يقعى عند حافة الوعى والفعل والسلوك.

ومن النادر أن تكون النزعات الفكرية عند محفوظ صيغا جاهزة من حصاد القول يمكن أن تقف مستقلة مكتملة التكوين خارج النسيج الفنى، فهذا النسيج لا يحشو الأفواه بالصيغ الأنيقة أو الشائنة ولا يحرضنا على القبول أو الرفض. فالأفكار المتصارعة فى الحاضر تقترب - كما يقول باختين - من أن تكون فى الأعمال الأدبية عند محفوظ مجالات قوة (تشبه المجال المغنطيسى وخطوط القوة فيه) ترتطم بأصوات أخرى فى طريقها إلى التكوين أو تحقيق درجة من الاكتمال أو فى طريقها إلى التحلل والتداعى، كما ترتطم من جهة أخرى باستجابات الآخرين المحتفية أو الرافضة أو الهازئة أو المشفقة فى معزوفة حوارية متعددة الأصوات. ويؤدى توليد الأفق الإيديولوجى بذلك إلى أن تكتسب «الفكرة» ملامح الشخصية الإنسانية الحية المتطورة.

ولكن هذه المعزوفة الحوارية متعددة الأصوات سيحيط بنا إطار أحادى الصوت نابع من اتجاه توفيقى يطبع عالم

وراءه بل يصبح ذاكرة إنسانية متجسدة في مرحلة معينة من تاريخ بلد معين وحلما مفتوحا على آفاق الحرية، فلهذا العمل الأدبي حقيقته لكل الأزمنة ولكل الأمكنة. وبالرغم من أن جنة عدن لن تهبط أبدا في هذا العمل إلى الأرض في نهاية للتاريخ، فإنه يتطلع إلى إبداع الإنسان لذاته المتكاملة المتطورة إبداعا متصلا وإلى إثراء حاجاته وأشواقه وإرهاف نصلها. إنها حاجات وأشواق لا تنسى إلى البائع والمشتري وجابي الإتاوات والسلطان المتعسف وخدمه وكهنته، بل إلى التاريخ الإنساني في تناقضاته وتعارضاته وجهده الجمالي لتجاوز التعمية والاغتراب.

وفي مجال إبداع الشخصية الإنسانية الغنية الذي لا يتحقق عند مكتشف الحاضر إلا في التفاعل وتبادل التأثير بين دوائر الوعي المتعددة، لا تصبح الخصوصية الأدبية انعزالا للأدب أو سمة تقنية محضة أو خاصية لغوية، بل تصير مبدأ للتكامل الدينامي يهدف إلى الإثراء الحسي والانفعالي والفكري للشخصية الإنسانية المقترحة على خلفية ما في الحاضر من صراع وتطلع، وهي سمة تكاملية تتخلل العمل بأكمله، وتجسدها اللغة، وليست عنصرا لغويا أداتيا معزولا.

إن أعمال محفوظ تدرج تحت الأدب الرفيع الذي هو، مثل الفن عموما، جزء من وعي الإنسانية بذاتها، وهي تسهم في رفع الفرد إلى مستوى «كلية الإنسان»، إلى جوهره المنتمى إلى النوع متعاليا، رغم الوجود اليومي المبذل في عالم الاستغلال والقهر، على النظرة الصنمية المغترية التي يغمرها بها هذا الوجود فلا يرى العلاقات الجوهرية كما يقول جورج لوكاتش. إن أعمال محفوظ التي تكتشف الحاضر تقبل الترجمة إلى لغة العواطف والفكر لا في حاضرها فحسب، بل في العصور التالية أيضا، لأنها - كما يواصل لوكاتش القول - تعمل على إدراج حياة الأفراد في مستوى النوع البشري إدراجا واعيا. فالمضمون الكلي لأعماله الفنية ليس إلا ماهية النوع البشري، تاريخ الإنسان أو تطوره التاريخي، ممسكا به أو مقتربا منه عند نقطة عينية حاسمة.

فالعمل الأدبي لمحفوظ الذي يصور الحاضر إنما يصوره باعتباره مرحلة جوهرية في التطور الإنساني؛ لا في السياسة وحدها، بل في إرهاف وتنمية الطاقات والقدرات والحواس والعواطف والأفكار والعلاقات. وهو لا ينصب على حاضر يتحول إلى ماضٍ سيخلفه الزمان



النص المحفوظى - نظرة من قريب

محمود الربيعى*

فى شأن من الشئون، ويتلقى إجابته، وينشرها فى كتيب، يقرأ على المقهى أو على الشاطئ، أو يزين بها صفحات الرسالة العلمية التى يعدها - باعتبار أنها مادة مستقاة من «مصادرها الأصلية»، فإن نقاد الأدب يعلمون - بداهة - أن هذا لاعلاقة له بمادة عملهم.

ب - وعندما يكتب الكاتبون عن «صحيفة أحوال» نجيب محفوظ المدنية، أو تاريخه الوظيفى، أو نشأته فى بيت القاضى والعباسية، أو المقاهى التى يتردد عليها، أو حتى مواقفه السياسية والفكرية والاجتماعية، أو قراءاته وتكوينه الفكرى، يعلم نقاد الأدب أن هذا النوع من الكتابة لا يمكن أن يعد من مجالات النقد الأدبى.

ج - وعندما يبدل مجهود لإرساء نوع من التقارب - أو توحيد الهوية - بين كمال عبد الجواد فى «الثلاثية» وشخصية نجيب محفوظ، أو السيد أحمد عبد الجواد وشخصية والد نجيب محفوظ، فإن شيئاً من ذلك لا يثبت أمام

ثمة صخب يرتفع حول نجيب محفوظ منذ حصوله على «نوبل» سنة ١٩٨٨. وقد ازداد هذا الصخب فى مناسبتين تاليتين لحصوله على الجائزة؛ الأولى عقب طعنه فى رقبته تلك الطعنة الظالمة انغادرة؛ والثانية عقب صدور كتاب رجاء النقاش عنه فى الصيف الماضى. وعندى أن نوع هذا الصخب من شأنه أن يسهم باضداد فى ابتعاد قارئ نجيب محفوظ عن المصدر الطبيعى وهو النص الإبداعى المحفوظى. وأنا أعلم علم اليقين أن كل مشتغل بالنقد الأدبى يدرك أن الأغلب الأعم مما يدور فى هذا الصخب لا علاقة له بمجال عمله؛ أى بمادة العمل فى النقد الأدبى. ولدى - مع ذلك - حالات أخرى:

أ - عندما يحمل محرر أدبى، أو شاب من شباب الباحثين فى الأدب آلة تسجيله، ويقصد ندوة محفوظ، يسأله

* أستاذ ورئيس قسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية، القاهرة.

ولا أدعى أنني قرأت كل ما كتب، وليس وضع عناوين الأعمال عليها هو الذي يمكنني من ذلك، فأنا أتعرف على النص المحفوظي حتى لو خلا من كل المؤشرات. إنني إذا رأيت عملاً محفوظاً منزوع الغلاف، مطروحاً في الطريق، أو في ركن مظلم من خزانة كتب، أو رأيت جزءاً منه، أو فقرة، أو جملة، تعرفت عليه في الحال. ولا أقول هذا مباهاة أو مفاخرة فلا موضع لذلك، وإنما أقوله توسلاً إلى إثبات فكرتي التي أسمى إلى إثباتها، من تحقيق نوع العلاقة التي ينبغي أن تتأسس بين القارئ الناقد والنص المحفوظي.

وأريد أن أضيف إلى ما قلته المزيد: ليس نوع الكلمات المستخدمة هو الذي يهديني إلى التعرف على «النص المحفوظي»؛ فهو يستخدم كلمات لا تخرج عن كلمات اللغة، وليست أدوات التشبيه، أو مادة التصوير؛ أو سرد الأحداث؛ فأدوات التشبيه محدودة، ومصادر مادة التصوير متاحة، والسرد له قوانينه الداخلية والخارجية، التقليدية والتجريبية، وكل ذلك لا يبتكره النص المحفوظي، وليس وصف الحارة المصرية - بخاصة في القاهرة القديمة - هو الذي يعينني على التعرف على هذا النص، ولا جماعات الموظفين، والتجار، والفتوات، أو عالم الطب والنكتة؛ فكل ذلك مبدول لجميع الكتاب، وقد عبر عنه على نحو واسع.

وإذن فما هذا الشيء - الواضح الغامض - الذي يجعلني أقول: هذا النص لا يمكن أن يكون لغير نجيب محفوظ، وهذا النص لا يمكن أن يكون لنجيب محفوظ؟ وبعبارة أخرى: «ما المحفوظية» التي يمكن أن نتعرف عليها في أعماله، كما نتعرف على الشيكسبيرية في أعمال شيكسبير، «والدانتية» في أعمال دانتى، و«المتنبية» في أعمال المتنبى؟ (وقائمة العباقر طويلة). أعلم أن الإجابة عن هذا السؤال صعبة، وليست واحدة، ومثيرة للخلاف، وأن القول فيها مختلط، ويكتنفه الغموض، ولكنني أعلم كذلك أنها ينبغي - في كل الأحوال - أن تكون شغل الناقد الشاغل، وأن تحديد بعض ملامحها - على الأقل - هو واجب واجبات الناقد الأدبي.

الفحص على محك النقد الأدبي، حتى لو توسل إليه صاحبه ببعض اعترافات من نجيب محفوظ ذاته، وذلك لأن العكاكيز لا يلجأ إليها - كما يقال - إلا لتغطية عدم قدرة الأرجل الطبيعية على الحمل.

د - وعندما تفسر «زهرة» في (ميرamar) على أنها رمز مصر، وتجمع الشواهد والفرائض على ذلك، من داخل الرواية في أحوال قليلة، ومن خارجها في أغلب الأحوال، فإن نقاد الأدب يدركون أن حالة من عدم اليقين تلف التفسير الأدبي، وأن كل التفسيرات يمكن أن تقف على قدم المساواة، لا من حيث قوتها فحسب، بل من حيث مشروعيتها كذلك.

أنكون منطقيين وطبيعيين - إذن - إذا قلنا إنه إذا دار الكلام «حول» أدب نجيب محفوظ خدم أغراضاً «حول» هذا الأدب، وإذا دار «في» هذا الأدب خدم هذا الأدب؟ إذا كان ذلك كذلك يكون العمل من داخل «النص المحفوظي» هو صمام الأمان الوحيد الذي يعصم الدرس الأدبي من أن يحمل اسماً غير اسمه، أو يدعى لنفسه قدرات لا يمتلكها، أو يستغل في تحقيق أهداف غير أهدافه، وبخاصة منها ما كان إعلانياً، أو دعائياً، أو متصلاً بنبرة ما من النعرات. وعلى ذلك ينبغي أن ترتفع المكتبة الأدبية المحفوظية حافلة «بالدرس النصي» ومحللة فيض الإبداع المحفوظي في هدوء وتجرد. ويحدث هذا حتى الآن في حياء لا يتناسب مع دعاوانا العربية؛ حب الأدب، أو الوطن، أو نجيب محفوظ.

٢ -

نمت خبرتي «بالنص المحفوظي» - كما ونوعاً - على مدى الثلاثين سنة الأخيرة، وأستطيع الآن أن أتعرف على هذا النص إذا عرض عليّ بين عشرات - أو حتى مئات - النصوص الأخرى. لقد أصبحت أمتلك حياله غريزة تشبه غريزة كلب الصيد حيال صيده. وأنا أعود إلى هذا التشبيه هنا بعد أن استنكره زميل لي حين استخدمته في مناسبة سابقة، عله يعود إلى تأمله من زاويته الصحيحة، فيحوز لديه - ولدى غيره - القبول. وليست الذاكرة هي التي تهديني إلى التعرف على النص المحفوظي؛ فذاكرتي لا تعي كل ما كتب،

-٣-

وجدت عندي نسخة بالية من رواية كنت قد حملتها
معى من القرية أواخر الأربعينيات، وجعلتها - مع غيرها -
نواة مكتبتى فى القاهرة. كانت منزوعة الغلاف، ولا أتذكر
إن كنت قرأتها برمتها قبل ذلك، ولكنى أفتحها الآن على
نحر عشوائى، وأقرأ فيها صفحات متتابعة:

من ؟ هى .. هى بعينها أو بعينها وشفتيها ونهديها
وساقها؟

جارتى .. أو جارة الوادى .. أو جارة السوء التى طالما جارتى
أفضت مضجعى وألتهبت عواطفى وأهاجت مشاعرى.

جارتى التى لا ترحم .. جارتى التى طالما هتفت بها: أيا
جارتى لو تعلمين بحالى .. جارتى التى أعلنتها على حربا
شعواء .. ونصبت لى من عينها مدفعى برن .. سرعى
الطلقات .. لا أكاد أقف فى النافذة حتى ينهال على منها
وابل من النظرات شديدة الفتك محكمة التصويب لا ترضى
بغير القلب هدفها .. أما شفتاها فقد جعلت لى منها قاذفات
لللب .. شفتان حارتان ملتصقتان .. يحس ليهيها من بعد .. ما
نظرت إليهما إلا وأحسست بلسعة، وكأنى بهما لو مستهما
قطرة ماء - لطششت - وتبخرت أو مستهما شفاء أخرى
لبققت واحترقت.

أما صدرها فقد ركبت به قنابلها الشديدة الانفجار
.. قبلتين قد رفعت عنهما طابة الأمان .. فهما عرضة للانفجار
فى أى لحظة لا باللمس .. بل بمجرد النظر.

أما الساقان فقد كانتا من نوع ذرى لم يكشف عنه
بعد، ولا جرب أثره، ولكن مجرد التلويع به .. كان كافيا
للالتهيار والتسليم.

لقد وجدت أمانى .. جارتى المسلحة .. التى طال
هجومها على .. واشتد حصارها حولى وأنا صامد أمامها .. لم
ينهد لى حصن .. ولا دكت لى قلاع .. أذافع وأقاوم وأصد
الهجمة تلو الهجمة .. مستعينا فى دفاعى بشئ واحد هو
الذى أعاننى على المقاومة، وهباً لى الدفاع .. شئ واحد هو
الذى صد عني كل تلك الغارات والهجمات.

أى شئ ذلك الذى أعاننى وهباً لى المقاومة؟ الضمير؟
أبداً .. فالضمير شئ لا يستيقظ إلا بعد أن تقع الواقعة ويتم
الهزيمة .. فيبدأ وخزه وتأنيبه الذى لا جدوى فيه ولا فائدة منه.
حب الفضيلة؟ لا تكونوا سخفاء .. فتذكروا أشياء وهمية
لا وجود لها فى عالم الحقيقة .. واذكروا قول الشاعر:

مررت على الفضيلة

وهى تبكى فـقلت

علام تنتحب الفتاة

فـقلت كيف

لا أبكى وأهلى جميعاً

دون خلق الله مـاتوا

إذن، أى شئ ذلك الذى أعاننى على المقاومة والدفاع
حتى لا أسقط متداعياً أمام جارتى المسلحة؟

إنه الجبن!!

أى والله الجبن .. فما رفع منار الفضيلة غيره. إن
أفضل خلق الله أجبنهم .. كيف؟ الناس من حيث رغبتهم
فى النساء نوعان: نوع زاهد فاضل ونوع مستهتر متهتك.
والنوع الفاضل نوعان ..

أعرف الآن صاحب هذا النص، وقد كان إلى سنوات
قليلة خلعت ملء السمع والبصر، وهو صاحب روايات تبلغ
عدد ما لنجيب محفوظ من روايات .. ولكنى أحب أن أعتمد
على خبرتى المتركمة بهذا النوع الأدبى فحسب حين أحكم
على هذا النص الذى أوردته بأنه ليس نصاً محفوظياً، فأورد
من سماته هو ما أقدمه من «حيثيات»، لهذا الحكم. فبصرف
النظر عن الاستخدام العشوائى لعلامات الترقيم وللنقط
المتجاوزة، ولترتيب الفقرات، وبصرف النظر عن إقحام
الاستشهاد بأبيات الشعر، وبغض النظر عن ذلك «المعجم
الحربى» الفج الذى يريد الكاتب أن يفرض به علينا مهنته،
أقول بغض النظر عن كل هذه الملامح التى تتعد بهذا النص
عن أن يكون نصاً محفوظياً؛ فإننى أود أن أركز من صفاته
الأخرى على ما يلى:

السيد أحمد عبد الجواد، وزوجه أمينة، والأبناء ياسين وفهمي وكمال، والبنات عائشة وخديجة، والبعض قد يذكر الأحداث؛ اليومية والاجتماعية والسياسية، والبعض قد يذكر المفارقات المثيرة للضحك، كمطس كمال في طبق الفول المدمس حتى يجعل أخويه يتقززان منه فينفرد به، والبعض قد يذكر جو الرواية العام، ولكن قليلا من القراء - في أغلب ظني - هم هؤلاء الذين يذكرون التفاصيل الدقيقة، وطريقة وصف الكلمات، والنسيج الخارجي والداخلي للعبارات. والإيقاع المتوازن لأجزاء الأسلوب، ثم لأجزاء الرواية؛ وغير ذلك من السمات التي يكون بها النص المحفوظي نصا محفوظيا. وتلك هي النواحي التي سأركز عليها - دون غيرها - في تحليلي للنص، وفاء بحق ما أراه جديرا بالوفاء، من اتجاه في النظر والتحليل، يجعل نقد النص المحفوظي مكملا لهذا النص، بل جزء لا يتجزأ منه في الطموح النهائي. ولأنني لن أتناول في تحليلي هذا سوى نص وحيد، فإنني أثبتة هنا كاملا، دون أن أجد نفسي في موقف يضطرني عن الاعتذار عن طوله:

كانت حجرة الطعام بالدور الأعلى حيث توجد حجرة نوم الوالدين، وكان بنفس الدور غير هاتين الحجرتين أخرى للجلوس وأربع خالية إلا من بعض أدوات اللعب التي يلهو بها كمال في أوقات فراغه. وكان السماط قد أعد وصفت حوله الشلت، ثم جاء السيد فتصدده مرتبعا، ودخل الإخوة الثلاثة تباعا فجلس «ياسين» إلى يمين أبيه وفهمي إلى يساره، وكمال قبالة. جلس الإخوة في أدب وخشوع، خافضى الرؤوس كأنهم في صلاة جامعة، يستوى في هذا كاتب مدرسة النحاسين وطالب مدرسة الحقوق وتلميذ خليل أغا. فلم يكن أحد منهم ليجترأ على التحديق في وجه أبيه. وأكثر من هذا كانوا يتجنبون في محضره تبادل النظر أن يغلب أحدهم الابتسام لسبب أو لآخر فيعرض نفسه لجزرة مخيفة لا قبل له بها. ولم يكن يجمعهم بأيهم إلا مجلس الفطور لأنهم يعودون إلى البيت عصرا بعد أن يكون السيد قد غادره إلى دكانه عقب تناول الغداء والقبولة، ثم لا يعود إليه إلا بعد منتصف الليل، وكانت الجلسة على قصر مدتها شديدة الوطأة على نفوسهم بما يلتزمون فيها من أدب

أولا: أنه نص ذو بُعد واحد، وأنت مهما قلبته على جنباته فإنك لا تستطيع أن تخرج بمعناه من «الحرفي» إلى «الرمزي». وهو لا يحمل من المفاتيح المعتادة - أو غير المعتادة - ما يساعد على هذا؛ فليس به مفارقات أو مفاجآت؛ أو إيهاعات، أو غير ذلك مما يفتح آفاق المعاني (قارن ماني هذا النص من معركة أسلحتها «الأنداء - القنابل»، «والسيتان الذرية»؛ «والشفاء النارية» بالحرب الرمزية الدائرة في «يوليسيس» جيمس جويس بين ستيفن ديدالوس وقطع الدهن العائمة في طبق الحساء، وما تحضره إلى الذهن - عني سبيل المفارقة - من الحرب الطروادية).

ثانيا: أنه نص يراوح في مكانه، قد يدور حول نفسه، ولكنه لا يحقق تقدما، وتعدد فيه التشبيهات كما تتعدد الاستشهادات، ولكن الحدث يبقى في مكانه، وهو ما يكاد يوهم القارئ بأنه خطأ خطوة إلى أمام حتى يكتشف أنه عاد فخطا الخطوة إلى ذاتها وراء: «إنه الجبن.. إن أفضل خلق الله أجبنهم.. حيا الله الجبن» أو «الناس من حيث رغبتهم في النساء نوعان.. والنوع الفاضل نوعان».

ثالثا: أنه نص ينهض على نوع من «الاستحالة» الكائنة في المبالغات العقيمة، التي لا ترسى ركيزة، أو تؤسس نموذجا؛ «فالعينان مدفعان» ليس هذا فحسب، بل هما «مدفعا برن». والشفتان «قاذفات للهب»؛ والشديان «قبتلتان»، «والساقان سلاح ذرى»، والمبالغة ليست معيبة في حد ذاتها، ولكنها هنا معيبة، لأنها لم تنجح في إلقاء أى ضوء إضافي على الحدث.

..٤..

أنهيا الآن للدخول في عالم النص المحفوظي. وهدفني - كما قدمت - إثبات أنه نص لا يمكن أن يختلط - من حيث سماته الداخلية بأي نص غيره من نصوص الرواية العربية. وأختار نصا معروفا لدى قطاع عريض من القراء، ومن غير القراء. ولهذه المعرفة أسباب شتى؛ فالقراء عرفوه من قراءتهم رواية (بين القصصين) وغير القراء شاهدوه على المسرح، أو في السينما أو التلفزيون. والجميع يتذكره، ولكن على تفاوت في هذا التذكر؛ فالبعض قد يذكر الشخصيات:

تعمل في سرعة وبلا توقف، ومع أنه كان يجمع في لقمة كبيرة واحدة من شتى الألوان المقدمة - الفول والبيض والجبن والفلفل والليمون المخللين - ثم يأخذ في طحنها بقوة وسرعة وأصابه تعد اللقمة التالية، إلا أنهم كانوا يأكلون متمهلين في أناة بالرغم مما يحملهم تمهلهم من صبر لا يتفق وطبيعتهم الحامية، فلم يكن ليغيب عن أحدهم ما قد يتعرض له من ملاحظة شديدة أو نظرة قاسية إذا تهاون أو ضعف فنسى نفسه وغفل بالتالي عما يأخذها به من التأنى والأدب. وكان كمال أشدهم تبرماً لأنه كان أعظمهم تخوفاً من أبيه، وإذا كان أكثر ما يتعرض له أحد أخويه نهرة أو زجرة فأقل ما يتعرض له هو ركلة أو لكمة، فلذلك كان يتناول طعامه في حذر وضيق. مسترقاً النظر بين آونة وأخرى إلى المتبقى من الطعام الذي يتناقص سريعاً، وكلما تناقص اشتد قلقه، وانتظر في جزع أن يصدر عن أبيه ما يدل على فراغه من طعامه فيخلو له الجو ليملأ بطنه. وعلى رغم سرعة أبيه في الاتهام وضخامة لقمته وتشبعها بشتى الأصناف كان يعلم بالتجربة أن ما يتهدد الطعام - وما يتهدده هو بالتالي - من ناحية أخويه أشد وأنكى، لأن السيد كان سريع الأكل سريع الشبع، أما أخواه فكانا يبدآن المعركة حقاً عقب جلاء السيد عن السفرة، ثم لا يتخليان عنها حتى تخلص الأطباق من كل شيء يؤكل، ولهذا فما كاد السيد ينهض قائماً ويفارق الحجرة حتى شمر عن ساعديه وهجم على الطبق كالجنون مستغلاً يديه الاثنين، يداً للطبق الكبير، ويداً للأطباق الصغيرة، بيد أن اجتهاده بدا قليل الجدوى فيما انبعث من نشاط الأخوين فلجأ إلى الحيلة التي يستغيث بها كلما هدد سلامته مهدد في مثل هذه الحال، وهي أن يعطس في الطبق عامداً متعمداً وعطس، فتراجع الأخوان، ونظراً إليه حانقين، ثم غادرا المائدة وهما غارقان في الضحك، فتحقق له حلم الصباح وهو أن يجد نفسه وحيداً في الميدان. وعاد السيد إلى حجرته بعد أن غسل يديه فلحقت به أمينة ويدها قدح مزجت به ثلاث بيضات نيئات بقليل من اللبن وقدمته له فتجرعه ثم جلس ليحس قهوة الصباح، وهذا القدح الدسم خاتمة فطوره، وهو «وصفة» من وصفات يداوم عليها بعد التوجبات أو فيما بينها - كزيت السمك، والجوز واللوز والبندق المسكرة - رعاية لصحة بدنه الضخم، وتعويضاً له عما

عسكروا إلى ماير كبههم من رهبة تضاعف من حساسيتهم وتجعلهم عرضة للهفوات بطول تفكيرهم في تخاميتها، فضلاً عن أن الفطور نفسه يتم في جو يفسد عليهم تذوقه واستلذازه، ولم يكن غريباً أن يقطع السيد الفترة القصيرة التي تسبق مجيء الأم بصينية الطعام في تفحص أبنائه بعين نادرة حتى إذا عثر على خلل ولو تافه في هيئة أحدهم أو بقعة في ثوبه انهال عليه نهراً وتأنباً، وربما سأل كمال بغلظة: «غسلت يديك؟» فإذا أجابه بالإيجاب قال له أمراً: «أرنيهما» فيبسط الغلام كفيه وهو يزدرد ريقه فرقاً، وبدلاً من أن يشجعه على نظافته يقول له مهدداً: «إذا نسيت مرة أن تنسلهما قبل الأكل قطعتهما وأرحتك منهما». أو يسأل فهمي قائلاً: «أين الكلب دروسه أم لا؟» ويعرف فهمي بالبداية من معنى لأن «ابن الكلب» عند السيد كناية عن كمال فيجب بأنه يحفظ دروسه جيداً. والحق أن شطارة الغلام - التي استوجب عليها حق أبيه - لم تقعد به عند الجِد والاجتهاد كما يدل عليهما تجاحه وتفوقه، ولكن السيد كان يطالب أبناءه بالطاعة العمياء الأمر الذي لا يطيقه غلام اللعب أحب إليه من الطعام، ولهذا يعلق على إجابة فهمي قائلاً بامتعاض: «الأدب مفضل على العلم»، ثم يلتفت إلى كمال ويستطرد بحدة: «سامع يابن الكلب!».

وجاءت الأم حاملة صينية الطعام الكبيرة فوضعتها فوق السماط وتقهقرت إلى جدار الحجرة على كعب من خزان وضعت عليه «قلة»، ووقفت متأهبة لتلبية أية إشارة، وكان يتوسط الصينية النحاسية اللامعة طبق كبير يعضاوي امتلاً بالمدمس المقلب بالسمن والبيض، وفي أحد طرفيها تراكمت الأرغفة الساخنة، وفي الطرف الآخر صفت أطباق صغيرة بالجبن، والليمون والفلفل المخللين، والشطة والملح والفلفل الأسود، فهاجت بطون الإخوة بشهوة الطعام، ولكنهم حافظوا على جمودهم متجاهلين المنظر البهيج الذي أنزل عليهم كأنه لم يحرك فيهم ساكناً، حتى مد السيد يده إلى رغيف فتناوله ثم شطره وهو يتمتم: «كلوا»، فامتدت الأيدي إلى الأرغفة في ترتيب يتبع السن، ياسين ففهمي ثم كمال وأقبلوا على الطعام ملتزمين أدبهم وحياءهم. ومع أن السيد كان يلتهم طعامه في وفرة وعجلة وكان فكيه شطراً آلة قاطعة

يختلس النظر إليها من زيق الباب الموارب، فوقف أمام المرأة ينظر إلى صورته بإمعان وارتياح ثم قال مخاطباً أمه بلهجة أمرة وهو يغلظ نبرات صوته «زجاجة الكولونيا يا أمينة»، وكان يعلم أنها لا تلبى هذا النداء ولكنه جعل يمسح على وجهه وجاكتته وينظرونه القصير بيديه كأنه يلها بالكولونيا، ومع أن أمه كانت تغالب الضحك إلا أنه ثابر على التظاهر بالجد والصرامة، وراح يستعرض وجهه في المرأة من جانبه الأيمن إلى الأيسر، ثم مضى يسوى شاربه الوهمى ويفتل طرفيه، ثم تحول عن المرأة وتجشأ، ونظر صوب أمه، ولما لم يجد منها إلا الضحك قال لها محتجاً: «لماذا لانقولين لى صحة وعافية؟» فغمغمت المرأة ضاحكة: «صحة وعافية ياسيدى»، هنالك غادر الحجرة مقلدا مشية أبيه محركا يمينه كأنه يتوكأ على عصاه..

وبادرت الأم والفتاتان إلى المشربية ووقفن وراء شباكها المطل على النحاسين ليرين من ثقبه رجال الأسرة فى الطريق، وبدا السيد وهو يسير فى تودة ووقار يحف به الجلال والجمال رافعا يديه بالتحية بين حين وآخر وقد وقف له عم حسنين الحلاق والحاج درويش بائع الفول والفولى اللبان وبيومى الشربلى، فأتبعتها أعينا مترعة بالحب والزهو، وتلاه فهمى فى مشيته المتعجلة، ثم ياسين فى جسم الثور وأناقة الطاووس، وأخيرا ظهر كمال فلم يكذب يخطو خطوتين حتى استدار ورفع بصره إلى الشباك الذى يعلم أن أمه وشقيقته مستخفيات وراءه، وابتسم، ثم واصل سيره متأبطاً حقيبة كتبه منقبا فى الأرض عن زلطة يركلها.

كانت هذه الساعة من أسعد أوقات الأم، بيد أن إشفاقها من شر الأعين على رجالها لم يقف عند حد، فلم تكن تمسك عن تلاوة: «ومن شر حاسد إذا حسد» حتى يغيبوا عن عينها..

يصور هذا النص مجلس الفطور الأسرى (الذكورى) فى بيت السيد أحمد عبد الجواد، وهو نص تشتمله وحدة عضوية ظاهرة، ولكنى أريد - تسهيلا للمهمة والاستيعاب - أن أقسمه إلى أجزاء الموضوعية الظاهرة، وذلك على النحو التالى:

تستهلك منه الأهواء، إلى اقتصاره على اللحوم بأنواعها والأغذية المشهورة بدسمها حتى ليعد الأكلة الخفيفة بل والعادة «لعبا» و«تضييع وقت» لا يجملان بمثله. وقد وصف له الحشيش كفاح للشهية - إلى فوائده الأخرى - فجرّبه ولكنه لم يألفه وانصرف عنه غير آسف وقد ساء به ظنه لما يورث من ذهول وقور مشبع بالهدوء مبال للصمت مشعر بالانفراد ولو بين الصفوة من الأصدقاء، فنفر من أعراضه تلك التى تتجافى مع سجيته المولعة بصبوات المرح ونشوات النهياج ولذات الاندماج فى النفوس ووثبات المزاج والقهنهية، ولكيلا يفقد مزاياه الضرورية لفحول العشاق اعتاض عنه بنوع نفيس من المنزلول اشتهر به محمد العجمى بائع الكسكى عند مطلع الصالحية بالصاغة، وكان بعده خاصة لصفوة زبائنه من التجار والأعيان، ولم يكن السيد من مذمنى المنزلول، ولكنه كان يلم به بين حين وآخر كلما استقبل هوى جديدا خاصة إذا كانت المعشوقة امرأة خبيرة بالرجال وأحوالهم، فرغ السيد من حسو قهوته ثم نهض إلى المرأة وراح يرتدى ملابسه التى قدمتها إليه أمينة قطعة قطعة، وألقى على صورة هندامه نظرة متفحصة، ومشط شعره الأسود المرسل على صفحتى رأسه، ثم سوى شاربه وقتله، وتفرس فى هيئة وجهه ثم عطفه رويدا إلى اليمين ليرى جانبه الأيسر، ثم إلى اليسار ليرى جانبه الأيمن، حتى إذا ارتاح إلى منظره مد يده إلى زوجته فناولته زجاجة الكولونيا التى عبأها له عم حسين الحلاق فغسل يديه ووجهه ونضح صدر قفطانته ومنذله، ثم وضع الطربوش على رأسه وأخذ عصاه وغادر الحجرة ناشرا بين يديه ومن خلفه عرفا طيبا. ذلك العرف المقطر من شتى الأزهار يعرفه أهل البيت جميعا، وإذا تشقه أحدهم تمثل لعينية السيد بوجهه الوقور الحازم، فينبعث فى قلبه - مع الحب - الإجلال والخوف، إلا أن انتشاره فى هذه الساعة من الصباح كان يذانا بذهاب السيد، فالنفوس تتلقاه بارتياح غير منكور على براءته، كارتياح الأسير إلى صليل السلاسل وهى تنفك عن يديه وقدميه، ويعلم كل بأنه سيسترد حريته عما قليل فى الكلام والضحك والغناء والحركة دون ثمة خطر. كان ياسين وفهمى قد فرغا من ارتداء ملابسهما، أما كمال فقد هرع إلى الحجرة عقب خروج أبيه مباشرة ليشتيع رغبته فى محاكاة حركاته التى

أ - قسم أول أحب أن أسميه: «التمهيد»؛ وهو يبدأ
ببداية النص، وينتهي بنهاية عبارة: «سامع يا ابن النكلب».

ب - قسم ثان أحب أن أسميه صلب الموضوع، وهو
يبدأ ببداية: «وجاءت الأم حاملة صينية الطعام الكبيرة»،
وينتهي بنهاية عبارة: «كأنه يتوكل على عصاه».

ج - قسم ثالث أحب أن أسميه: «الخاتمة»، أو
«الانسحاب من المشهد»، وهو يبدأ ببداية: «وبادرت الأم
والفتاتان» وينتهي بنهاية: «حتى يغيبوا عن عينيها» - نهاية
النص.

وأنا أعلم أن هذا النوع من التقسيم تقسيم «صناعي»،
ولكن النقد - على كل حال - «صنعة» وأرى في هذا
التقسيم عاملاً يساعد على فحص الجزئيات على نحو أهدأ.
وأعلم كذلك أن هذا يعيد إلى الأذهان تقسيم أرسطو أجزاء
المسألة إلى بداية، ووسط، ونهاية، ولكن ذلك لا يصرفني عن
الإيمان بجوداه.

يبدأ النص بداية متمهلة، تتلاءم مع ماسيشرع في
التعبير عنه من وصف هذه الظاهرة التي تتكرر يومياً في الحياة
العادية عند أسرة مصرية في الإطار الطبقي والتاريخي اللذين
تنتمي إليهما - ظاهرة تناول طعام الإفطار. ومن أجل إشاعة
الشعور بمعنى الثأني يفرد النص لعناصر «المكان» مجالاً
ملحوظاً، ويتجلى ذلك في الوقوف عند الجزئيات الدقيقة من
المشهد المكاني، وفي فحص ذلك «بعين الكاميرا». ومن شأن
ذلك أن يجعل إحساسنا بهذا المكان؛ إذ نواجه النص في أول
أمره، يطفئ على كل إحساس سواه. والنص يحقق ذلك من
طريقتين: طريق «المعبر عنه» (حجرة الضعفاء.. الدور
الأعلى.. حجرة نوم الوائدين.. وأربع خالية)، وطريق «المسكوت
عنه» المتضمن في المعبر عنه (عبارة: «الدور الأعلى» - مثلاً -
تتضمن وجود دور أسفل، بكل ما يحضره ذلك إلى ذهن
من فراغات ضرورية تتوازن مع الفراغات التي عبر عنها في
هذا الدور الأعلى)، وغنى عن القول إن ذلك يسهل في
الكشف عن دلالات بعينها، في تحديد الطبقة التي تنتمي
إليها الأسرة، وفي تهيشة وعي القارئ لتقبل ما سبق، وما
سيأتي، من أجواء وعادات سياسية واجتماعية.

ولكن يزدنا النص وعياً بالمكان، تأتي التفاصيل،
بخاصة ما يتصل منها بالسماط، والثلث، مبرزة الهيئة التي
ستكون عليها الجلسة، وما فيها من حركة وحيوية تبرزهما
أقوال الشخصيات وأفعالها. وإذا كان «سكون» المكان ملائماً
«لحركة» البشر، فإن احتواء «الظرف» (المكان) على
«المظروف» (الناس) يتم دون إبطاء، وذلك تفادياً لحدوث
أى فراغ فني أو معنوي في النص: «ثم جاء السيد فتصدره
متربعا». وعند هذا الحد تبدأ سلسلة من الهيئات والصفات
تؤكد تقاليد المائدة وتناول الطعام في تلك الأسرة
«النموذجية» التي تحيا حياة شبه عسكرية. وهي سلسلة
متنوعة العناصر، وخبوطها مجدولة بعناية. وهي تتراوح بين
المباشر، مثل التفتيش على نظافة يدى كمال وتفقد أحواله
الدراسية وشبه المباشر مثل حكاية الرجز والركل، وغير المباشر،
مثل تتابع دخول الأولاد في نظام يتبع السن، وجلو سهم
حسب هيئة تتبع السن، وانتظارهم إشارة بدء الأكل، ومد
أيسهم في نظام يتبع السن.

وهذا النوع من النظام الصارم من شأنه أن يزيد
الإحساس بجمود المكان، ويلقى عليه جواً ثقيلاً، وفي هذا
الجو الجامد والثقل يقدم النص الشخصيات بأسمائهم
(ياسين، فقهيم، فكمال)، كما يقدمهم بصفاتهم (كاتب
مدرسة النحاسين، وطالب مدرسة الحقوق، وتلميذ خليل
أغا). وهذا كله يعد نوعاً من الإشارات المبكرة لما تهدف
الرواية إلى تحقيقه، وهو يوفر لنسج الأسلوب سداً ولحمته،
بالتوزيع الملائم، في التوقيت الملائم، الأمر الذي يوفر للرواية
- في نهاية المطاف - إيقاعها الملائم، ويعطينا النص مع ذلك
- وفي ثناياه - من المعاني المباشرة ما تكتمل به صورة وصفية
للواقع، ومن المعاني غير المباشرة ما يكون إشارات ضمنية
تساعد على استباق الحدث.

لا يجمع السيد بأولاده سوى مجلس الفطور، وذلك
لأنهم يعودون من أشغالهم بعد أن يكون هو قد غادره مرة
أخرى، بعد الغداء والقيلولة. وهم ينامون قبل عودته ليلاً،
وتلك هي الإشارة المبكرة إلى الحياة «الأخرى» للسيد أحمد
عبد الجواد، تلك الحياة الحافلة بالمغامرات، التي تعكس لنا
الجانب العميق من شخصيته. وصحيح أن الرواية ستكشف

سامع يا ابن الكلب!... إذا نسيت مرة أن تغسلهما قبل الأكل قطعتهما وأرحتك منهما.. الأدب مفضل على العلم... وعند هذا الحد يصبح الجو مهيباً للدخول في صلب «الموضوع»، وعلامة ذلك الانتقال إلى مجيء الأم وهي تحمل صينية الطعام. وأول ما يقابلنا في مفتتح هذا القسم صورة «الأم». وهي صورة «شبحية» منعقدة الهيبة بكل معنى من المعاني؛ فأية أم تلك التي تضع الطعام أمام أسرتها، ثم تتقهقر «إلى جدار الحجرة» ثم تقف «متأهبة لتلبية أية إشارة»؛ إنها «أم» لا تملك من مقومات الشخصية ما تملكه مديرة شؤون منزل، أو حتى خادمة، تعمل لدى أسرة متوسطة من أسر أيا مانا. وأين تلك الصورة «الشبحية» من صورة الأم في مفتتح رواية (بداية ونهاية) التي يلح عليها الأب في أن تشارك الأسرة طعام الإفطار فتأبى، وتمنع في الإباء؟ ألا يحتاج هذا النوع من التباين الصارخ بين الصورتين عناية المهتمين بالنص المحفوظي؛ وبخاصة هؤلاء المعنيين بصورة المرأة في هذا النص؟

فإذا عبرنا ذلك، لفت نظرنا ذلك الوصف المدقق لمفردات الطعام الذي لانفتحت منه مفردة واحدة، من شأن ذلك أن يجعل هذه المفردات شاخصة أمامنا، كأننا نراها، ونشم رائحتها، بل كأننا نستطيع أن نمذ أيدينا مشاركين في تذوقها؛ لقد رأينا من قبل «حتمية» الفعل الروائي الذي يجعل الإخوة يدخلون تباعاً، ويجلسون تباعاً، طبقاً لقاعدة لا تتخلف، وها نحن نرى حتمية ترتيب مفردات الطعام على صينية الفطور في مشهد «حتمي»، القلب للطبق الكبير البيضاء المملوء بالمدس المقلبي بالسمن والبيض، والأطراف للأرغفة الساخنة، «والجين والليمون والفلفل المخللين، والشطة والملح والفلفل الأسود»، فأى منظر بهيج يجعل النص المحفوظي يستحضر صورة المائدة السماوية التي أنزلت على حوارتي عيسى عليه السلام؟

هذا، ولا يزال الجو «شبه العسكري» مهيمنا، فبالرغم من جاذبية المنظر وهياج البطون بشهوة الطعام، يتغلب «الكايح»، فيتجاهل الجائعون الأمر كله كأنه لم يكن، وذلك في انتظار الأوامر. وهذه الأوامر - بدورها - مضاعفة النسخ، تحكمها حتمية لا تتخلف. فأولاً: لا بد أن يمد السيد يده إلى

فيما بعد عن طبيعة هذه الحياة على نحو مباشر، ولكن الدلالة الضمنية الكائنة في هذه الإشارة المبكرة تساعد على تجميع خيوط الرواية وجعلها بإحكام.

وتكون هذه المقدمة - بعناصرها تلك - قد مهدت الطريق للموضوع الرئيسي؛ لقد رسمت البيئة المكانية، وحددت محتوياتها، كما قدمت «الناس» الذين يقومون «بالفعل» الروائي فيها، وذلك في حدود ما يراد تصويره من مجلس الفطور. وهذا التقديم يتجاوز الوجود الحسي، إلى الوجود المعنوي، وذلك حين يقدم الجو النفسي الذي يتم فيه الفعل، والاستجابات اللفظية والإشارية التي تقوم بها الشخصيات المختلفة ولا بد أن يلفت نظر القارئ في هذا التمهيد تنوع أساليب الأداء الروائي على نحو يحدد لنا ما سنبه النص في هذا القسم من الرواية في تلك الناحية. أما السرد - وهو الذي يدفع بالحدث إلى أمام - فبنسج من أساليب تقريرية إخبارية يعبر عنها بالفعل الماضي في أغلب الأحيان، ولكن هذا التقرير لا يلبث أن يرفد بما يشبه اللحمية في النسيج، وذلك بالكشف عن العلل والأسباب التي تضيء المنطقة الكائنة وراء السطح الساكن: «.. فلم يكن أحد منهم ليجترئ على التحديق في وجه أبيه. وأكثر من هذا كانوا يتجنبون في محضره تبادل النظر، أن يغلب أحدهم الابتسام لسبب أو لآخر فيعرض نفسه لجزرة مخيفة لا قبل له بها». هكذا نعلل الظاهرة «المادية» بما وراءها من علل «معنوية»؛ الأمر الذي يخلع على الأسلوب نوعاً من مضاعفة النسخ، الذي يتجلى في جعل الخيوط تعمل بالتوازي أحياناً، وبالتقاطع أحياناً أخرى. ثم يتحول الأسلوب - زيادة على ذلك - لصيغة السؤال والجواب، فيشيع - في مساحة قصيرة - جواً درامياً، يجعل المعاني تتخلق على نحو متوازن مستزامن، ومن شأن هذا أن يربط «القلب» (الأب) «بالأضراف» (الأولاد) في نسق متين، باعثة حيوية وتحفزاً باطنيين، في جو هو - لولا ذلك - من أشد الأجواء ركوداً وإملالاً.

إن هيمنة الصوت الواحد هنا هي هيمنة كاملة؛ ومن أجل ذلك فنحن لانسمع سوى صوت الأب: «.. غسلت يديك؟» «أرنيهما!» أيذا كر ابن الكلب دروسه أم لا؟..

رغيف فيشطره، وثانيا: لابد أن يشفع ذلك بالأمر المنطوق المباشر: كلوا، وثالثا: لابد أن يتم التنفيذ طبقا للنظام ذاته الذي دخلوا به القاعة، والنظام ذاته الذي تخلقوا به حول أبيهم: «ياسين إلى يمين أبيه، وفهمي إلى يساره، وكمال قبالة».

وعند هذا الحد يمكن القول إننا دخلنا إلى «اللب»، وهو تناول الفعل لل طعام؛ فما الذي يميز هذا الجزء من النص؟ في البدء نواجه جملة ممتدة، مشحونة بمجموعة من المكملات التي توسع من أركانها، وتجعل دلالاتها تنتشر على مساحة واسعة طردا وعكسا، متخذة في ذلك نسقا يجعلها تحقق «إيهاما» حيا بالحياة الواقعية. ومع أن الفعل الذي تعبر عنه يعد فعلا معتادا، مما يقع كل يوم، ويقع في اليوم الواحد عدة مرات - وهو فعل تناول الطعام - فإن التعبير عنه على هذا النحو يصوره على نحو يجعله في أذهاننا جديرا بمثل هذا الاحتشاد العظيم. إنه - كما تشهد هذه الجملة - فعل حيوي يمكن إلحاقه بغيره من أركان الحياة الأخرى الحيوية، من الميلاد، والنشاط الجنسي، والزرع الذي يسبق خمود الحياة. إنها الحياة هنا - إذن - وهي تتزود بالوقود، أو بعبارة أخرى إنها الحياة وهي تصارع من أجل استمرار الحياة. وهكذا يبدو الفعل المتكرر - بهذا الاحتشاد العظيم - فعلا جديدا، في كل مرة يتم فيه على هذا النحو.

تبدأ هذه الجملة في النص من بداية: «... ومع أن السيد... وتنتهي بنهاية: «... الثأني والأدب...». وهي ماثكاد تقدم المقطع الأول منها حتى تفتح لنفسها مجالا للتوسع عن طريق صورة تشبيهية متحركة: «وكان فكبه شطرا آلة قاطعة تعمل في سرعة وبلا توقف». وهي لاكتفى بالتمركز على هذا المقطع الممتد، وإنما تعطف عليه مقطعا آخر جديدا، من شأنه أن يرفد الجملة - ككل - بدعامة قوية: «ومع أنه كان يجمع في لقمة كبيرة واحدة من شتى الألوان المقدمة»، وهي لا تترك هذا المقطع أيضا دون أن توسع من جوانبه.. وذلك عن طريق الجملة المعترضة: «القول والبيض والجبن والفلفل والليمون المخللين». على أننا ماثكاد نتصور أنها ستبلغ مداها على هذا النحو حتى تفتح لنفسها مساحة إضافية جديدة عن طريق حرف العطف «ثم» وذلك قبل

أن يأتي الخبر الذي هو بدوره خبر حافل بالأدوات الموسعة لأرجاء الجملة، من الجار والمجرور، وأدوات الرفع والنصب، والصفات، والجمل الفعلية، والمكملات، من الحال، والمفعول المطلق، وشتى التعابير التي من شأنها أن توسع الدلالات، ولوازم الدلالات، على نحو يجعلها تبدو وكأنها غير قابلة للتوقف. وعلى هذا يمكن اعتبار تلك الجملة - بمفرداتها، وصورها، وطريقة نسجها وتأليفها، وبناء أركانها الأصلية والفرعية - معادلا موضوعيا لما تعبر عنه من تناول «مفردات» الطعام، وأسلوب حشدها، ومزجها، وشطرها، وضمها، بحيث تصبح سائغة للأكل في نهاية المطاف.

يقدم النص - عقب ذلك - تلك المعركة الهزلية بين كمال من ناحية وأخويه من ناحية أخرى. وهي معركة نالت اهتمام المخرجين السينمائيين والمسرحيين، ولكنها لم تزل اهتمام نقاد الأدب بالدرجة ذاتها، ولكن هؤلاء المخرجين - للحق - لم ينظروا إليها إلا من جانب «الإضحاك» ليس غير، ولم أر منهم - على قدر ما أشاهد وأتذكر - من ربط هذه المعركة بالنسيج العام للرواية. أو كشف عما تدل عليه من توارث الصفات على مستوى الشخصيات في تلك الرواية الطبيعية الواقعية. ومن جهة أخرى: تحتوى هذه النقطة على عنصر المفارقة الذي نراه في ذلك الانفجار الحر في طبائع الكائنات الحية، الذي هو المقابل للصرامة الشديدة، شبه العسكرية، التي نراها في الجانب الآخر من المشهد، على أننا يمكن أن نستمر في استخراج الدلالات من هذا المشهد، بالتنبيه على نوع من السخرية الكائنة هنا من الصرامة الكائنة هناك، والكشف عما في تلك الأخرى من الاصطناع والزيف؛ إذ الحقيقة أن هذه الصرامة ليست سوى قناع يغطي ظاهرا على ما في نفس السيد حقيقة من صبوات المرح، ومطاردة البهجة، وانطلاق الحياة. إن «ورثته» يكشفون هنا عما لم يكشف هو بعد عنه - هنا أو هناك - ولكنه سيكشف عنه في مجرى الرواية، بخاصة في جلسات الحظ والطرب بين أصفياه؛ وهذا أمر يبلغ ذروته في مشهد العوامة الشهير.

وإذا كان حجر الزاوية في هذا النص المحفوظ هو هذا القسم الذي يعبر عن التناول الفعلي للطعام، فإنه لما يدعمه أن تكون له «توابع» تجعله يسقى ماثلا في أذهاننا بالتدرج.

حتى من قبل الظهور فى الطريق العام. إن ظهورها على هذا النحو - داخل البيت - يشير شعورا مركبا فى نفوس أفراد الأسرة، يجمع الفرح والحب والاحترام والإعجاب فى بؤرة واحدة متوازنة، بل إنه ليضيف إلى كل هذه المشاعر المركبة شعور الخوف، وذلك دون أن نختل درجة التوازن المطلوبة. وتعمق الصورة القائمة على التشبيه التى يعبر بها النص عن هذا الشعور المركب - الدلالة المطلوبة فى هذا الصدد: «.. وإذا تشقه أحدهم (العرف المقطر الذى ينتشر أمام السيد وحوله) تمثل لعينيه السيد بوجهه الوقور الحازم، فينبعث فى قلبه سمع الحب - الإجلال والخوف. إلا أن انتشاره فى هذه الساعة من الصباح كان إيذانا بذهاب السيد، فالنفوس تتلقاه بارتياح غير منكور على براءته، كارتياح الأسير إلى صليل السلاسل وهى تنفك عن يديه وقدميه، ويعلم كل بأنه سيمتد حرته عما قليل فى الكلام والضحك والغناء والحركة دون ثمة خطر».

بانتهاء «توابع» الفطور التى يمكن تحديدها ببداية ارتداء السيد ملابسه أو بنهايتها (حسب الاعتبار الذى يأخذه القارئ فى حسابه) يكون القسم الأصلى هذا قد أذن بنهايته، وهى نهاية تتكون - فيه - من مفصلين، مفصل يعبر عنه «الباتوناميم» الذى يؤديه كمال مقلدا والده أمام أمه، ومفصل يمثل خروجه موكب السيد وأولاده إلى الطريق العام، وما يحدثه ذلك من ردود فعل فى الشارع من ناحية، ولدى نساء الأسرة - خلف المشربية - من ناحية أخرى. والمفصل الأول يدعم طبيعة النص كله، بل طبيعة الرواية كلها، فهو يؤكد «الواقعية الطبيعية» التى تفسر ميل الصبى - ابن السيد أحمد عبد الجواد - إلى التقليد المرح والتماثيل الهزلى؛ تلك هى صفات «الجنينات» التى لا تتخلف..، والتى تضيف «حتمية» جديدة إلى مجموعة النظم الصارمة فى هذا النص. على أن لهذا المفصل قيمة أخرى تتمثل فى الكشف عن مزيد من الضوء على شخصية الأم، ذلك الشبح الذى وجدناه من قبل متقهقرا منتظرا لتلبية أية إشارة، ووجدناه بعد ذلك يناول السيد ملابسه قطعة قطعة. إن هذا الشبح الآن يتعرض للوم من قبل كمال لأنه لم يقل له: «صحة وعافية» بعد أن تجشأ، أسوة بما يفعله مع والده بطريقة لا تتخلف. وهكذا تقوى

وأول ما يصادفنا من هذه التوابع تلك الجرعة القوية النيئة، التى يمكن أن تثير حساسية بعض ضعاف المعى، والتى تقدم للسيد قبل القهوة، وقد قدمها النص على أنها «خاتمة فطوره»، ولكن التداعيات التى تثيرها لاتقف بها عند هذا الحد، وإنما تتسع لتشمل وصف «مقويات» أخرى من المنزول، وزيت السمك، والحشيش. وهذا يقودنا إلى عالم السيد الحافل «بصبوات المرح ونشوات الهياج ولذات الاندماج فى النفوس ونبات المزاج والقهقهة». وإضافة إلى كل ذلك - وتداعيا معه - يتجلى العالم النسائى للسيد أحمد عبد الجواد، عالم الأهواء، والتنقل بين المعشوقات المحنكات.. وما إلى ذلك.

هكذا يكون النص قد راوح بين الهيئته الخارجية الصارمة للسيد أحمد عبد الجواد والطبيعة الداخلية المنطلقة المرح، وما هو ذا يعود من جديد - وبنعومة فائقة - إلى هيئته الخارجية - وما يتصل بهندامه، وهى هيئة تتلاءم مع طبيعته الداخلية، وتكملها. هنا تظهر أمينة - المرأة - الظل - من جديد، تلازمه على نحو آلى، وتقدم له ملابسه «قطعة قطعة»، وتناوله زجاجة الكولونيا بمجرد إشارة من يده، ودون الحاجة إلى طلب؛ فأية «ميكانيكية» تلك التى تحكم العلاقة بين كائنين من البشر. وحين نتعرف على مفردات هندامه ندرك فى الحال أنه «معجبانى»، وأن هذه الكمية الهائلة من «الإكسسوار» هى دليل على ابن طبقته الناجح، وأنه نموذج فى التعبير عن «مظهر» تلك الطبقة التى لا يصح التفريط فيه. الشعر الأسود المشوط (دليل العناية بأحوال آخر الشباب أو الكهولة) والشارب المشذب المفتول (آية الرجولة الكاملة فى أعراف ذلك الزمان)، والجبة والقفطان (دليل الانتماء إلى طبقة الأعيان، ولعله من بينها هو «عين الأعيان»)، وغطاء الرأس «الطربوش» (آية الوقار الذاتى والاجتماعى الذى لا يتخلف)، العصا (المكمل «الأساس»، الذى لا يتوازى معه سوى «المنشة» فى بعض المناسبات ومن بعض النواحي).

تلك هى الهيئته العامة التى لا يمكن تصور السيد على غيرها فى الطريق العام. وهذه الهيئته تؤدى فى النص وظيفة أخرى داخل الفراغ المكاني الذى تضطرب فيه الأسرة، وذلك

«شبحية» هذه الشخصية عن طريق إلزامها برد فعلى «قولى» كلما نجشاً «سيدها»، الأمر الذى يضيف واحداً من الطقوس الحتمية إلى الطقوس التى رأيناها من قبل.

وحين يهمل موكب «الجلال والجمال» على الطريق العام يحدث فيه - على نحو حتمى شبه آلى - هزة تنتقل بالشهد من حالة السكون المسترخى إلى حالة من الحركة. وهذه الحركة تشمل العناصر الإنسانية فى المشهد برمتها؛ فمن ناحية يهب واقفاً عم حسنين الحلاق، والحاج درويش يثع الغول، والفولى اللبان، ويومى الشربلى. ومن ناحية أخرى تتردد حركة يد السيد فى إيقاع منتظم صاعدة هابطة - هذا كله فى حين يتحرك ياسين فى «جسم الشور وأناقة انطاووس»، ويمرق فهمى «فى مشيته المتعجلة»، ويرواح كمال بين النظر إلى الطريق والنظر خلفه إلى من خلف انشورية، ثم يستخفه النشاط فيفتش عن «زلطة يركلها».

أما الجبهة النسائية التى يتعد عنها الركب فهى ساكنة ظاهراً، ولكن لها حركتها الخاصة بها، وهى حركة تتمثل فى ناحيتين، ناحية المشاعر المتموجة «المتزعجة بالحب والزهو»، تجاه الموكب، وناحية الإشفاق والخوف من «عين الحسود» الذى تضطرب به نفس أمينة، والذى يتجلى فى ذلك الفعل الحيوى من تحرك اللسان بآيات الذكر الحكيم؛ وهو فعل يلاحق الموكب حتى يختفى بالتدرج فى تلافيف النحاسين.

هكذا يبنى هذا النص المحفوظى أمام أعيننا، بدءاً؛ ووسطاً، وخاتمة؛ وهكذا نرى اكتماله على ما هو عليه من أنه نص مستقل بذاته (مغلق) وجزء من كل (مفتوح) هو

الرواية، أو هو أعمال نجيب محفوظ، أو هو الرواية العربية، أو هو الأدب العربى، أو هو الأدب على إطلاقه (وهذا أمر لا يعنينى كثيراً). هو نص مغلق إذا نظرنا إليه بصفته كلا، له بداية، ووسط، ونهاية «يقيم هندسته على أسس تمليها طبيعية الداخلية، ويقيم حوائطه، وأركانه، وباحاته، وأعمدته، بل تيجان أعمدته بجمالياتها وأبهتها، على وسائله الخاصة به، من أساليب التعبير المتنوعة التى هى مادته: نوع المعجم، ورصف الجمل، والمجازات، والصور، ومراعاة مواقع الكلام، وإحكام الروابط، وأساليب السرد، والسخرية، والمفارقة، والكشف عن الصفات المورثة والمكتسبة، والتعابير الإشارية، وفكرة المكان والزمان وما يقابلهما فى الشعور والوجدان - كل ذلك فى نسق متوازن، كامل فى نفسه، غير محتاج إلى ما يكمله من خارجه. وهو نص مفتوح من حيث إن بداياته تعتمد على ما هو واقع قبله، مما يمكن إدراكه بالإشارات القريبة والبعيدة، فى عالم الأمكنة، والأشياء، والشخصيات، وأواسطه تتكامل مع بداياته ومع بدايات أخرى قبلها، وتتماوج فى سلاسة لتلتحم بأواخره، فى حين تتماوج أواخره بدورها لتلتحم مع «كيانات» أكبر وأوسع، فيما وراءها، وفيما وراء الرواية كلها. وعلى هذا تكون هذه النهاية بصفة خاصة مرنة على نحو يسمح باستيعابها غيرها، واستيعاب غيرها لها. ولعل هذا هو ما يعنيه الاختفاء «المتدرج» لا المباغت، الذى يحدث لموكب السيد أحمد عبد الجواد، مخلفاً نوعاً من الخوف، والألم والرجاء، فى نفوس أمينة وعائشة وخديجة، يشبه ذلك الشعور الذى يحدث فى نفوسنا اختفاء الشمس التدريجى كل مغيب، وهو شعور تمتزج فيه عناصر الراحة بعناصر الوحشة والرجاء.

نجيب محفوظ

فى مرآة النقد الإنجليزى

ماهر شفيق فريد*

فى أواخر يوليو من عام ١٩٩٨ اشتركت مع محمد عنانى ومحمد شبل الكومى فى مناقشة رسالة دكتوراه مقدمة من الباحثة ماجى نبيل نصيف فى قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة. لم تكن رسالة بالغة الجودة فى اعتقادى، ولكنها كانت على الأقل أول محاولة أكاديمية لبحث موضوع لاشك أنه سيستأثر باهتمام باحثين كثيرين فى المستقبل. كان عنوان الرسالة (نجيب محفوظ من منظور النقد الإنجليزى)، وقد اختارت الباحثة أن تتناول موقف النقد المكتوب بالإنجليزية - سواء كان كاتبوه بريطانيين أو أمريكيين أو مصريين أو عرباً أو إسرائيليين - من أعمال محفوظ عبر السنين.

وفى المناقشة التى أشرت إليها وجدتنى أختلف مع الباحثة فى تصويرها ذاته لموضوع البحث، فعندى أن كتابات نقاد

حظ كاتب من الكتاب فى بلد أجنبى، أو ما يعرف باسم Fortuna، مبحث من مباحث الأدب المقارن الأساسية. والاهتمام بصورة محفوظ فى النقد الغربى يمكن أن نؤرخ له برسالة المستشرق الأب ج. جوميه عن «ثلاثية» محفوظ، وقد نقلها إلى العربية وعلق عليها الدكتور نظمى لوقا عام ١٩٥٩ (مكتبة مصر بالفضالة). وفى ١٩٨٩ أخرج أحمد الخميس كتاباً عن (نجيب محفوظ فى مرآة الاستشراق السوفيتى)؛ دار الثقافة الجديدة، وفى ١٩٩٣ طالعنا أحمد درويش بكتابه (رؤية فرنسية للأدب العربى) الهيئة العامة لقصور الثقافة ضم، فيما ضم بحثاً لأندرىه ميكيل، للمرة الأولى فى مجلة «أرابيكا» عام ١٩٦٣، عن الفن الروائى عند محفوظ.

«فصول» فى أبريل ١٩٨١ (أعيد طبعه فى كتاب غالى شكرى «نجيب محفوظ: إبداع نصف قرن»، دار الشروق ١٩٨٩)، وهو بحث أصبح الآن من الكلاسيكيات فى باب، إذ أوضح - بكفاءة واقتدار - كيف يكون فحص آليات العملية النقدية ذاتها، وكيف ترسم منها الخريطة العقلية لمثلئى الاتجاهات المختلفة.

حين نتحدث عن محفوظ فى مرآة النقد الإنجليزي فلا بد أن نقول - بادئ ذى بدء - إن محفوظ كان محظوظا لدى مترجميه؛ فقد اجتمع على نقله إلى الإنجليزية نخبة ممتازة من أساتذة الأدب الإنجليزي تبرز منها أسماء مصطفى بدوى، ورمسيس عوض، وأنجيل بطرس سمعان، وملك هاشم ورشيد العناني. وترجمه مترجمون لغتهم الأم هى الإنجليزية مثل روجر آلن، ووليم هتشنز، ولورن كنى، وأوليف كنى. وتريفورلى جاسيك، وفرانيس لياردت، وفيليب ستيوارت، وكاثرين كوبام، وراجع الترجمات رجال من قامة جون رودنيك، ومجدى وهبة، ومرسى سعد الدين. وقبل هؤلاء جميعا ينبغى أن نذكر المترجم الكندى المولد دنيس جونسون ديفيز، المترجم الأول من العربية إلى الإنجليزية فى عصرنا، كما دعاه بحق إدوارد سعيد. إن جهود هؤلاء الرجال والنساء - مهما شابها من أخطاء عارضة أو نواحي قصور - هى التى مهدت السبيل لنقاد الإنجليزية كى يكتبوا عن محفوظ، ومنهم من لا يعرف إلا كلمات قليلة من العربية.

ثمة ثلاث صور أساسية ارتسمت لـ محفوظ فى مرآة النقد الإنجليزي: صورة الماسح الاجتماعى الذى يرصد بيئة القاهرة - خاصة فى أحيائها الشعبية وحواريها - ويكتب لونا أقرب إلى رواية الأجيال أو الرواية النهرية؛ وصورة المحلل النفسى الذى يغوص على مكونات شخصياته من بيئة ووراثة وخبرات شخصية، وقد يتقاطع دربه - أثناء ذلك - مع فرويد أو غيره؛ وصورة المفكر الذى يتأمل قضايا فلسفية من قبيل وجود الله، ومشكلة الشر، وحيرة الإنسان بين حرية الإرادة والجبر، وغير

مثل الدكتوراة محمد مصطفى بدوى وعلى جاد وحمدى السكوت وسامية محرز ونور شريف ورشيد العناني عن محفوظ - وإن تكن مكتوبة بالإنجليزية - لا تمثل فى حقيقة الأمر منظورا إنجليزيا وإنما هى مكتوبة من منظور عربى استخدم أداة لغوية غير العربية وسيلة للتواصل مع جمهور عالمى أوسع. ولكن مقولات الفكر، وأنماط الحساسية، والافتراضات الثقافية المسبقة التى تشف عنها كتابات هؤلاء النقاد تظل عربية فى جوهرها. لهذا اخترت، فى مقالتي هذه، أن أقتصر على دراسة نقاد لغتهم الأصلية هى الإنجليزية - أى نقاد بريطانيين وأمريكيين وكنديين وأستراليين ونيوزيلنديين فحسب، فهؤلاء هم الممثلون الحقيقيون لمنظور النقد الإنجليزي. لن أتناول لهذا السبب ما كتبه عن محفوظ بالإنجليزية ناقد فلسطينى عظيم مثل إدوارد سعيد، ولا ناقد إسرائيلي مثل سامون سوميخ صاحب الكتاب الممتاز (الإيقاع المتغير: دراسة لروايات نجيب محفوظ)، وهو فى الأصل أطروحة دكتوراه قدمت إلى كلية بريزنوز بجامعة أكسفورد تحت إشراف مصطفى بدوى. وعندى أننا لو ركزنا على مناقشة عدد من رجال الأدب والنقد الأجلو - أمريكى، مثل الروائى جون فاوولز والروائى الشاعر الناقد د.ج. إترابت، والروائية نادين جورديمر، وهى من مواليد جنوب أفريقيا ولكن لغتها الأم هى الإنجليزية ومن ثم كان إدراجى لها هنا، لخرجنا بنسخة أصدق من صورة محفوظ فى النقد الإنجليزي حقيقة.

كذلك اختلفت مع الباحثة فى المنهج الذى اختارته: فقد كنت أؤثر لو أنها اختارت أن تدرس الاتجاهات المختلفة فى نقد محفوظ: الاتجاه السوسولوجى، مثلا، أو السياسى، أو الدينى، أو الجمالى، بدلا من القسمة التقليدية لأعماله إلى روايات فرعونية، وروايات واقعية، وروايات تجريبية من حيث الشكل. نحن، بعبارة أخرى، بحاجة إلى لون من النقد الشارح من طراز ما صنعه جابر عصفور فى بحثه المسمى «نقاد نجيب محفوظ» ملاحظات أولية» المنشور بمجلة

ومعالجة لرغبة الشباب في الهجرة من مصر، مما يجعل من محفوظ ما كانه دائما: صوت ضمير مصر.

ويذكر روجر آلن في مقدمة ترجمته لرواية (السمان والخريف) أن هذه الرواية، من بين كل روايات محفوظ المنشورة في عقد الستينيات، أقواها صلة بحقائق زمانها ومكانها.

ومن الكتابات التي تركز على البعد السيكولوجي ما كتبه عن رواية (السراب) هيلاري كيلباتريك في كتابها (الرواية المصرية الحديثة) مطبعة إيثاكا، لندن ١٩٧٤، بالرغم من أن كتابها - كما يدل عنوانه الفرعي - أميل إلى علم الاجتماع الأدبي. تغلب على (السراب) في رأيها نغمة الاستبطان، وتختلف عن سائر روايات محفوظ القاهرية من حيث المهاد والشخصيات، فهي عن الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة، تمتزج في عروقها دماء مصرية وتركية، وشكل الرواية أقرب إلى السيرة الذاتية، تتركز فيها الأضواء على البطل كامل رؤية لاذ (أى اسم هذا! إن محفوظ أستاذ في اختيار الأسماء الغريبة، ويتذكر المرء - في مرحلة لاحقة - أمثال محتشمي زايد وعلوان فواز محتشمي في روايته «يوم قتل الزعيم»). ثمة غياب لخلفية حية كتلك التي نجدتها في (خان الخليلي) و(زقاق المدق)، مما يوحي بأن محفوظ أراد أن يقدم دراسة حالة دون أن يدع شيئا يشتت الانتباه عن ذلك. وقد وجه نقاد مصريون - مثل عز الدين إسماعيل وغيره - النظر إلى البعد الأوروبي لأزمة كامل لاذ، وهو أوضح من أن يحتاج إلى فضل بيان.

ومن الكتابات التي تركز على البعد الفلسفي والديني مقدمة فيليب ستيوارت لترجمته رواية (أولاد حارتنا). يرى ستيوارت أن أعمال محفوظ المنشورة بعد ١٩٥٩ تعود، المرة تلو المرة، إلى خيوط الوهم والواقع، والهلوسة والاستنارة الصوفية، كما في أقصوصة «زعبلاوى» التي تلقى ضوءاً على شخصية جبلاوى، إن حارة الجبلاوى تقع على تخوم

ذلك من قضايا الميتافيزيقا التقليدية، وهناك بعد رابع تشترك فيه - ولابد - كل هذه الاتجاهات مع تفاوت في الدرجة: إنه صورة الصانع التقنى والأدوات الفنية التي يتوصل بها إلى نقل رؤياه - بل رسالته - في مختلف أطوار تطوره الروائي. هذه، باختصار، هي الصوى الكبرى على درب طويل، لا أعدو هنا أن أشير إلى بعض مراحلها ومثليه، لا أدعى وفاء بكل متطلباته ولا استقصاء لكل جوانبه، وإنما هو تخطيط سريع ينتظر من يملؤه من الباحثين والنقاد، ويكسوه لحما وشحما وعصبا، فليس هنا سوى الهيكل العظمى المجرد.

من أمثلة الكتابات التي تركز على البعد الاجتماعي في أدب محفوظ مقالة تريفور لى جاسيك عن (الثلاثية)، وقد ظهرت في مجلة «ميدل إيست فورام» (فبراير ١٩٦٣) وأعيد طبعها في كتاب «منظورات نقدية عن الأدب العربي الحديث» من تحرير عيسى بلاطة (مطبعة القارات ثلاث، واشنطن دي. سي ١٩٨٠). يقول لى جاسيك إن (الثلاثية) تتناول حياة تاجر مصري، وقور المظهر، ميسور، محافظ، وأسرته خلال الفترة الممتدة من ١٩١٩ إلى نهاية الحرب العالمية الثانية.

ومن الكتابات التي تركز على الدلالة السياسية تحليل تريفور لى جاسيك لرواية (الحب تحت المطر) وهي عمل متواضع القيمة - في كتاب (دراسات في الأدب العربي) - من تحرير ر. أوستيل (الناشر: آريس وفلبس، إنجلترا ١٩٧٥)، يرى لى جاسيك أن أهمية الرواية راجعة إلى تصويره الحياة في القاهرة في الفترة ما بين حربي ١٩٦٧ و١٩٧٣، فترة اللاسلم واللاحرب كما دُعيت. ثمة حكايات معقدة، كثيرة العدد في هذه الرواية القصيرة، توحى بالغليان السياسى والاجتماعى والإيديولوجى في مصر عبدالناصر؛ إذ تعيش في ظل الحرب، وثمة إشارة إلى قبول مصر اقتراحا أمريكيا بوقف إطلاق النار في منتصف السبعينيات - ١٩٧٣ على وجه التحديد - وتعبير عن الإعجاب بالفدائيين الفلسطينيين،

الذى لا يفتأ يبحث عن الكرامة والشرف والحرية وسلام النفس.

ومن الكتابات التى تركز على تقنيات محفوظ وأسلوبه الفنى مقدمة تريفور لى جاسيك للترجمة الإنجليزية لرواية (اللص والكلاب). يصفها لى جاسيك بأنها رواية سيكولوجية، أقرب إلى الانطباعية منها إلى الواقعية، تتحرك بسرعة قصة بوليسية وقصدها. هنا يستخدم محفوظ تقنية «تيار الوعي» للمرة الأولى (ليس ذلك صحيحاً. م.ش. ف) كى يبرز العذاب الذهنى لشخصيته الرئيسية التى تتأكلها المرارة والرغبة فى الانتقام من الأفراد والمجتمع الذى أفسده وخانه.

وهناك تعليق روجر آلن على رواية (ثرثرة فوق النيل) فى كتابه (الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية)، وقد نقلته إلى العربية حصّة إبراهيم المنيف فى إطار المشروع القومى للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧ - ولكن يؤخذ على ترجمتها أنها لا ترد كلمات محفوظ إلى أصلها العربى وإنما تترجمها إلى العربية بكلماتها هى، يتحدث آلن عن لغة محفوظ فيقول:

إن قراءتى لروايات محفوظ لسنوات عدة ولدت لدى انطباعاً بأن القاموس اللغوى الذى يستعمله فى أعماله ليس واسع النطاق، وأنه بتطور تقنياته الروائية ابتدع لنفسه أسلوباً محكماً يتميز بالإيجاء بحيث كان الأداة المثلى التى استخدمها للتعبير عن تعليقاته الساخرة على المجتمع الذى يعرفه كل المعرفة... وأسلوب محفوظ إنما يعكس مهارات كاتب محترف حريص، قضى جزءاً كبيراً من حياته فى الوظيفة الحكومية، وكاتب يكتب على نحو منتظم بل ويمكن القول على نحو روتينى.

وليس من الصعب أن نلاحظ - فى كل هذه الحالات - أن طابع العمل المحفوظى هو ذاته الذى كان يملئ - فى

القاهرة وصحراء المقطم، يخيم عليها حضور الجبل (لاحظ أن اسم «جبل لوى» معناه ساكن الجبل) ومن فوقه السماء دائمة التغير، وإن كانت دائماً فى وعى أولاد الحارة، بالرغم من أن كثيراً من الأحداث تجرى فى غرف مظلمة، وأقنية مزدحمة، وأزقة ضيقة، وهذه الإشارات إلى السماء، كغيرها من تفاصيل الرواية، ليست عشوائية وإنما ترمى إلى المعنى الأعمق للكتاب، وعلى الغلاف الخلفى للترجمة الإنجليزية يقارن الناشر - هانيمان - (أولاد حارتنا) بأعمال من طراز مسرحية برنارد شو (العودة إلى متوشالغ) ورواية كازانتزاكس (المسيح يعاد صلبه)، ورواية أورويل (مزرعة الحيوان)، مع إشارة إلى ابتعاد الرواية لشخصيات آدم وحواء، وقابيل وهابيل، وموسى والمسيح ومحمد، و«موت الله» بتعبير نتشه (نلاحظ أنه قد جاء فى حيثيات منح محفوظ جائزة نوبل الصادرة عن الأكاديمية السويدية: «موضوع الرواية غير العادية: أولاد حارتنا (١٩٥٩) هو البحث الأزلى للإنسان عن القيم الروحية» - مجلة «القصة»، يناير ١٩٨٩).

وجون رودنبك فى مقدمته للترجمة الإنجليزية لرواية (الشحاذ) - وهى تجربة وجودية يغلب على معالجتها، فى تقديرى، العجلة وعدم الإقناع - يقول إن (الشحاذ) صرخة غنائية معقدة مفعمة بالعاطفة ضد كل ما يجنح بالإنسان إلى الاغتراب، كما حدث لعمر الحمزاوى المحامى الشهير الغنى. إنها عن أمور مهمة، مهمة فى أماكن غير العالم العربى وحده، ومن هنا كان طابعها الإنسانى العام.

ومايكل وود فى مقالة له عنوانها «مصادفات الحياة» عن رواية (الطريق) - وهى من ترجمة محمد إسلام ومراجعة مجدى وهبة، ملحق التاييمز الأدبى ٢٤ يناير ١٩٩٢ - يصف رواية محفوظ بأنها بالغة الجودة، تضرب بسهم فى «طاعون» كامو. إن حبكةها أشبه بتلك الأفلام السوداء التى عرفتتها السينما الحديثة، تثير أسئلة كثيرة عن الهوية الأخلاقية والنفسية والقومية. وصابر هو اليتيم القاتل الزانى

المجموعة الأولى (همس الجنون) ١٩٣٨، حتى المجموعة الأخيرة (السهم) ١٩٩٦ جزء أصيل من إنجاز، يرى صديقي الروائي محمد جبريل أن محفوظ أفضل كاتب قصة قصيرة في العالم (محادثة شخصية معي عبر التليفون)، وهذا هراء فإن قصة لا تجاوز سبع عشرة صفحة من طراز «زعبلاوى» لا تقل أهمية عن أهم رواياته (كتب الناقد الإسرائيلي ساسون سوميخ تحليلاً جيداً لهذه القصة في «مجلة الأدب العربي» المجلد الأول ١٩٧٠، الناشر: بريل، لايدن). يقول دنيس جونسون ديفيز في مقدمة ترجمته لمجموعة من أقاصيص محفوظ تحمل عنوان (الزمان والمكان) - عشرون قصة ظهرت ما بين ١٩٦٢ - ١٩٨٨ - إن مجاميع محفوظ القصصية التي تبلغ أربع عشرة مجموعة - (كتب هذا في ١٩٩١ وقد زاد عددها عن ذلك منذ ذلك الحين) تحوى بعضاً من أجمل ما كتب. وإحدى قصصه القصيرة «الحاوى خطف الطبق» تظهر في كتاب (فن الحكاية) الصادر في سلسلة بنجوين ١٩٨٦ جنباً إلى جنب مع أقاصيص لأسماء مشهود لهم مثل بورخيس وبكيت وكامو وجرين وماركيت. حقاً - الكلام هنا لى - إن أقاصيص محفوظ الأولى التي بدأت تظهر على صفحات «الأهرام» في مطلع الستينيات وتجدها في مجموعة (دنيا الله)، ١٩٦٣، وما أعقبها - كانت تعاني من لون معين من التصلب التعبيري وكأن الروائي طويل النفس مازال يجاهد مع تقنيات هذا الشكل الذي هجره منذ زمن طويل تغير فيه طابع القصة القصيرة، بل تغير مفهومها ذاته، وانتقل من قلب البداية والوسط والنهاية المياساني الصارم إلى آفاق أخرى، أرحب وأكثر حرية، لكن محفوظ سرعان ما تمكن من صنعته القصصية، وقدم حشداً غزيراً من الشخصيات والمواقف والأجواء ولقطات دالة كثيرة في مجاميعه، مما يجعل الاهتمام بقصصه القصير واجباً لا يقل أهمية عن الاهتمام بالروايات التي قامت عليها شهرته.

جانب آخر من جوانب محفوظ - وإن يكن في تقديري أضعف جوانبه - أبرزته جوديت روزنهاوس، هو جانب

أغلب الأحيان - منظور الناقد. فلا شك أن أعمال مثل الروايات الفرعونية الثلاث - (عبث الأقدار)، (رادوبيس) و(كفاح طيبة) - وربما جاز أن نضم إليها عملاً لاحقاً عن إخناتون هو «العائش في الحقيقة» - تتطلب منظوراً تاريخياً ودرساً للتوازيات بين الماضي والحاضر وما قد يكون لهذه الأعمال من دلالات معاصرة يسقطها محفوظ على الواقع الراهن. ولا شك أن روايات المرحلة القاهرية - «القاهرة الجديدة»، (خان الخليلي)، (زقاق المدق)، (بداية ونهاية)، (الثلاثية) - تتطلب منظوراً اجتماعياً واهتماماً بتركيب الضيق للمجتمع المصرى منذ مطلع هذا القرن. ولا شك أن أعمالاً من طراز (أولاد حارتنا) و«زعبلاوى» و(الطريق) تتطلب ناقداً فلسفياً مهموماً بالقضايا الفكرية التي تنيرها هذه الأعمال. ولا شك - أخيراً - أن أعمالاً تجريبية مثل (الصل والكلام) وأقاصيص ما بعد ١٩٦٧ - التي كثيراً ما تنحو منحى سيروالياً أو قريباً من العشية للتعبير عن أثر الهزيمة المنزل - تتطلب دراسة للتقنيات التي صار محفوظ ينجح إليها، وإيفاله في الحداثة وجنوحه إلى القصد والتركيز والشعر، بعد أن كان في أعماله الواقعية - بل الناتورالية - أستاذاً للوصف المسهب والرسم المفصل للشخصيات والمواقف على طريقة دكتور أو بلزاك.

ومن النقاط التي أبرزها نقاد محفوظ الطابع الإنساني العام لأعماله - من وراء اللون المحلى القوي - مما يجعل قراءتها ذات تشويق مزدوج. يقول تريغولى جاسيك في مقدمة ترجمته لرواية (زقاق المدق): «إنه يعالج مشاكل أبدية تشترك فيها كل البشرية: الحياة والموت، الشباب والتقدم في السن، العلاقة بين الله والإنسان، بين الآباء والأبناء، الأزواج والزوجات ومشكلات الولاء لفلسفات سياسية واجتماعية».

ومن جوانب محفوظ التي أبرزها دنيس جونسون ديفيز قصصه القصير الذى ينجح أحياناً إلى أن ننسأه فى غمرة اهتمامنا بالروايات الطويلة. وبالرغم من أن هذه القصص منذ

الكاتب المسرحي، وذلك حين ترجمت مسرحية محفوظ «المطاردة» مع مقدمة «مجلة الأدب العربي» المجلد التاسع ١٩٧٨، الناشر: إ. ج. بريل، لايدن، هولندا.

تنحو روزنهاوس في مقدمتها نحواً تفسيرياً يشرح رمزية النص قائلة إن المسرحية تعالج - فيما يلوح - تلك المشكلة الأزلية التي ما فتأت تطارد الإنسان مذ كان: مشكلة الموت. ومثلما يصور جيكس، في ملهاة شكسبير (كما تهواه) - المقارنة لى - حياة الإنسان على أنها سبيع مراحل، يصور محفوظ - الكلام لروزنهاوس - شخصيتين تمران بست مراحل: (١) الشباب (٢) مطلع الرجولة (٣) الزواج (٤) منتصف العمر (٥) الشيخوخة (٦) التجدد. أحد الشخصين يرتدى الأبيض، والآخر يرتدى الأحمر، وثمة في الخلفية رجل أسود الملبس منذر بالشؤم، كالموت في مسرحيات الأخلاق القروسطية بعباءته السوداء ومنجله والجمجمة التي تعلو بدنه النحيل، وتنتهى المسرحية باختفاء الأحمر والأبيض من على خشبة المسرح، وتنتهى المناظرة بينهما - فهما صوتان محفوظ ذاته - بتوفيق جزئى بين أفعال الإنسان ومطامحه في الحياة من ناحية، واتجاهه الذهني إزاء واقعة الموت من ناحية أخرى، إنها ليست بالنهاية السعيدة، ولكنها أيضا ليست بالنهاية التشاؤمية أو المرة.

عنى النقاد المصريون، كما هو طبعى، بتقديم الترجمات الإنجليزية لأعمال محفوظ وذلك من منظور الناطق بالعربية، الخبير بترائنها وخلفيتها واستخداماتها اللغوية، فنجد مثلاً فاطمة موسى محمود فى تعليق لها على ترجمة تريفوللى لى جاسيك لرواية (زقاق المدق) (مجلة الأدب العربي، المجلد السابع ١٩٧٦، الناشر: إ. ج. بريل، لايدن، هولندا) تأخذ على المترجم عدداً من الأخطاء مثل حسابانه كلمة «طابونة» (بمعنى مخبز) اسم علم لرجل، وتسميته المعلم كرشة وزوجته «مستر ومسكر كرشة»، هذه كلها هفوات ثانوية يمكن تلافيها - بل ينبغى تلافيها - وإن كنا نلاحظ أن الناقدة لا

تقدم أى بديل أفضل لما تنقده. إنما التناول الأعمق لمشكلات الترجمة محفوظ هو ما مجده فى مقالة لجون رودنيك، ذلك المراجع المدقق الذى كان مديراً لمطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة والذى يحدثنا فى مقاله «فن الترجمة» (مجلة كايرو تداءى - يناير ١٩٨٩) عن تجربته فى مراجعة ترجمات محفوظ قبل النشر. ويوجه رودنيك النظر إلى قضية عامة هى عزوف الناشرين الإنجليز عن نشر ترجمات للرواية العربية اعتقاداً منهم - وأحسبهم فى ذلك ليسوا مخطئين - أنها لن تجد جمهوراً كبيراً يعرض تكاليف الإصدار، دع عنك أن يعود على الناشرين بربح مغر أوحى معقول، وبذكر أن دار هاينمان للنشر ألغت فى نهاية أغسطس ١٩٨٨ سلسلة «كتاب عرب» التى كانت قد شرعت فى إصدار مجلدات منها، وأن فيليب ستيوارت مترجم (أولاد حارتنا) لم يتقاض عن ترجمته سوى مائتى جنيه مصرى، ورفض أساتذة جامعة أكسفورد - ألبير حوراني وفريدى بيستون - أن يسجلا ترجمته، مع دراسة نقدية، لدرجة الدكتوراه اعتقاداً منهما أن الأدب العربى الكلاسيكى هو وحده الجدير بالدرس الأكاديمى، وأنه مما لا يعقل أن يبدد دارس وقته فى الكتابة عن الأدب العربى الحديث، هكذا انضافت الإهانة إلى الأذى، ولم يكن غريباً بعد ذلك أن يصدف كثير من المترجمين المحتملين عن ترجمة محفوظ، لكن هذا كله قد تغير، بطبيعة الحال، بعد نوبل، وإمساك الجامعة الأمريكية فى القاهرة - بيد حازمة وتنظيم محكم - بحقوق ترجمة كل أعمال كاتبها، وكفائها فى طبعها وتسويقها، وقبل ذلك كله اختيارها وترجمتها ومراجعتها وتحريرها بما يلائم القارئ الأجنبي.

من الكتابات الأخرى عن محفوظ مما لا يتسع المجال إلا لذكره:

- مثالة إدوارد فوكس عن محفوظ (مجلة «لندن ماجازين»، فبراير - مارس ١٩٩٠).

١٩٨٨ - نقطة تحول، كما هو طبيعي، في مسار الاهتمام النقدي بعمله. هكذا انطلق كوراس النقاد (المباراة للويس عوض في ١٩٦٤) في الصحافة الأدبية على كلا جانبي الأطلنطي يتغنى بمدىحه، حتى ليتساءل المرء أين كان كل ذلك مخبوءاً قبل نوبل: كتبت «نيويورك تايمز بوك رفيو» لقد: «اخترع نجيب محفوظ، من الناحية الفعلية، الرواية من حيث هي شكل عربي»، وكتبت «لوس أنجلوس تايمز بوك رفيو»: «إن جائزة نوبل اعتراف بالدلالة العالمية لقصصه». وكتبت «فانيتي فير»: «إنه حكاء من الطبقة الأولى في أي لغة». وكتبت «واشنطن بوست»: «إن عمله مشرب بحب مصر وشعبها، ولكنه أيضاً أمين خال من العاطفية المفرقة بصورة كاملة». وكتبت «تورونتو جلوب»: «إن قصصه هي، في آن، بسيطة وحاذقة، جادة وفائقة على التورية الساخرة، واقعية ورمزية، محلية وعالمية». وكتبت «نيوزداي»: «محفوظ هو أهم كاتب فرد في الأدب العربي الحديث». وكتبت «پبلشرز ويكلي»: «محفوظ أستاذ في بناء مشاهد درامية وتصوير شخصيات معقدة من حيث العمق». وكتبت «نيوزويك»: «إنه دكتور مقاهي القاهرة».

قد نقول - ولا أخالفك في هذا - إن هذه الأقوال كلها، أو جلها، لا تحمل قيمة نقدية، فهي تدخل في باب الصحافة الأدبية ومراجعات الكتب الأسبوعية أو الشهرية، أو العبارات التي تصلح لأن تزين الغلاف الخلفي - وأحياناً الأمامي - على سبيل الدعاية لترجمات محفوظ. لكن لا تنس أن بعض هذه المراجعات يكتبها أساتذة جامعيون ونقاد لهم وزنهم - بل هم من أعلى طبقة - ومن ثم لا ينبغي تجاهلها، إن يكن لشيء فلأنها مؤثر إلى قراءة الترمومتر النقدي، صعوداً وانخفاضاً، في لحظة بعينها، وحين ظهرت الترجمة الإنجليزية «للالائيه» علت أصوات الكوراس إلى عنان السماء: «إنها إنجاز متوج» (لوس أنجلوس تايمز بوك رفيو)، «بين القصيرين حكاية مروية بقدر عظيم من المودة والفكاهة والحساسية» (نيويورك تايمز بوك رفيو)، «إن الحوارى والبيوت والقصور

- مراجعة جورج كيرنز لرواية (قصر الشوق) (مجلة ضاع منى اسمها، خريف ١٩٩١).

- مراجعة روجر آلن لرواية (السكرية) (مجلة ورلد لترتشار توداي، شتاء ١٩٩٤).

- مقالة لفيليب كيندي (جامعة أكسفورد) عن تفكيك النفس في رواية نجيب محفوظ (المرايا) (مجلة الأدب العربي، مارس ١٩٨٨، الناشر: إ. ج. بريل، لايدن، هولندا).

- مراجعة روجر آلن لرواية (الحرافيش) (مجلة ورلد لترتشار توداي - خريف ١٩٩٤).

- مراجعة آلان دافيس لرواية (ليالي ألف ليلة) (في مجلة «هدسون رفيو» (صيف ١٩٩٥).

- مراجعة جون هيوود لمجموعة محفوظ التي سماها المترجم دنيس جونسون ديفيز «الزمان والمكان وقصص أخرى» (مجلة ورلد لترتشار توداي شتاء ١٩٩٣).

وكما عني نقاد الإنجليزية بأعمال محفوظ ذاته عنواناً بالدراسات النقدية الصادرة عنه. فمن ذلك المقالات الآتية:

- عرض ميريام كوك لكتاب هارتمت فاهندريش (نجيب محفوظ) (بالألمانية)، وهو صادر في ميونخ عام ١٩٩١، مجلة الأدب العربي، مارس ١٩٩٣).

- عرض وليم هتشنز لكتاب منى ميخائيل (دراسات في قصص محفوظ وإدريس القصيرة) - وهو صادر عن مطبعة جامعة نيويورك في ١٩٩٢ - مجلة دامبديل إيست جورنال ربيع ١٩٩٣.

- عرض هيلارى كيلباتريك لكتاب منى موسى (روايات نجيب محفوظ الأولى: صور لمصر الحديثة) (وهو صادر عن مطبعة جامعة فلوريدا في ١٩٩٤).

كان فوز محفوظ بجائزة نوبل - وقد أذيع نبأه في القاهرة في الواحدة والنصف من عصر الثالث عشر من أكتوبر

والمساجد والناس الذين يعيشون بينها يمتعون في عمل محفوظ بالحمية التي يمتعت بها دكنز شوارع لندن (نيوزويك) (من المفارقات أن محفوظ يزعم - ولست أصدقه - أنه لم يطق قط أن يقرأ من أى روايات دكنز أكثر من النصف)، «عمل رائع» (شيكاغو سن تايمز)، «إنه غنى بالاستبصار النفساني والملاحظة الثقافية.. إنجاز جليل رجب» (يوسون جلوب)، «الحقيقة البسيطة هي أن «بين القصصين» قصة مذهشة» (سياتل تايمز)، «إن «بين القصصين» وليمة على وجه اليقين» (شيكاغو تريبيون)، «قصر الشوق، كسابقتها، رواية كبرى من روايات الأفكار. مذهشة عند القراءة» (واشنطن بوست)، «هذا الروائي المصري، فوق كل شيء، أستاذ في فن الحكى» (سان فرانسيسكو كورنكال)، «إنها آية فنية» (بيلشرز ويكلي)، ولولا أنى التزمت بالاعتصار على نقاد لغتهم الأم هي الإنجليزية لأوردت على سبيل الجرائد فينالى كلمات إدوارد سعيد التى يبلغ بها هذا الكرشندو النقدى أعلى طبقاته، وهى من مقال له فى «لندن ريفيو أوف بوكس»: «إنه ليس أشبه بهوجو ودكنز فحسب، وإنما هو أيضا جولزورذى، ومان، وزولا، وجول رومان» (لم أقرأ لهذا الأخير رغم أن لى ترجمة علاها التراب لإحدى رواياته فى ركن من أركان مكتسى منذ ثلاثين سنة أو نحو ذلك، ومن ثم لا أستطيع أن أجزم بمدى صحة كلام سعيد).

أرد الآن أن أتوقف وقفة قصيرة عند ثلاثة من نقاد محفوظ: كلهم أديب بارز بحقه الخاص، له إبداعاته الروائية أو الشعرية، إلى جانب مساهمات نقدية - ولو على شكل مراجعات قصيرة فى الصحافة الأدبية - هم د. ج. إنرايت، وجون فاوولز، ونادين جورديمر.

كتب إنرايت مقالة عن محفوظ عنوانها: «سحب داكنة وشمس ضاحكة» (مجلة إنكاوتشر، سبتمبر ١٩٩٠) رجع فيها إلى روايات (اللص والكلاب) و(أفراح القبة) وبداية

ونهاية) و(بين القصصين). لإنرايت - وهو من شعرائى المفضلين - مذاق لاذع كاو يعرفه قراؤه. كلمته عن محفوظ لا تخلو من خبث طوية ونوايا سيئة - أتراها الغيرة المهنية، مقرونة باستعلاء عنصرى موروث، إذ يلتقى بكاتب شرقى أعظم منه بمراحل؟ - ولكنها لا تخلو أيضا من فطنة وبراعة يلاحظ مثلا أن سعيد مهرا - وهو فى نظره ليس شخصية بقدر ما هو حالة نفسانية مرضية - خليط وضع من روبين هود وراسكولنيكوف، ويجد شبهها بين رواية (بداية ونهاية) ورواية توماس مان (آل بودنبروك) التى تتحدث عن اضمحلال أسرة (سبق للنقاد الراحل ناجى نجيب أن وضع كتابا عن «رواية الأجيال بين توماس مان ونجيب محفوظ» فى سلسلة «المكتبة الثقافية» ١٩٨٢)، وأسرته المرحوم كامل على تؤمن بالله وتنتظر رحمته ولكنها واقعة - فيما يبدو - تحت رحمة من سماه هاردى فى ختام رواية (تس): «رئيس الخالدين»، الإله الإغريقى الذى لا يرحم، ويتساءل إنرايت، فى غيرته غير خافية: كيف تسنى لنجيب محفوظ أن يفوز بجائزة نوبل؟ ثم يقول إن الجزء الأول من «ثلاثية» القاهرة فيه الرد على هذا السؤال - ف «بين القصصين» فى رأى إنرايت عمل كبير، له كشافه روايات العصر الفيكتورى، مقنع، مستحوذ على الاهتمام، مثير للانفعال. ويشى إنرايت على رسم محفوظ للشخصيات النسائية - أمينة وعائشة وخديجة - كما يشى على كمال الصغير، متطلعا إلى ما سيكون من أمره فى الجزئين التاليين.

وكتب جون فاوولز - الروائى صاحب (مقتنى الفراشات) و(النجوس) و(صدقة الخلام لفرنسى)، وكلها قد تحولت إلى أفلام معروفة - مقدمة للترجمة الإنجليزية لرواية (ميرامار) عرض لها المترجم الراحل محمد عبدالله الشفقى فى مجلة «الكاتب» فى أواخر السبعينيات، يبدأ فاوولز مقدمته بذكر بعض الكتاب الذين تناولوا مدينة الإسكندرية، مسرح (ميرامار)، شكسبير فى (أنطونى وكليوپاترا)، وكافافى، دريل، فورستر، متطرقا من ذلك إلى الحديث عن صعوبات

إنما محفوظ ذاته زعبلاوى: رجل ذو بصيرة وتعاطف وقدرة على شفاء الأوجاع ومنح الراحة للثمتعين.

أتقدم - فى الختام - ببعض ملاحظات عامة عن نقاد محفوظ الإنجليزي من شأنها - فيما آمل - أن تساعد القارئ على الوصول إلى تقدير متوازن لإنجازهم ونواحي قصورهم، وتوهم إلى احتمالات المستقبل؛

أولاً: لا نكران أن قسماً ليس بالقليل من كتابات هؤلاء النقاد ليس له قيمة كبيرة للدارس العربى المتمرس، ولا يضيف جديداً إلى معلوماته. من أمثلة ذلك تلخيص حكايات رواياته - انظر مثلاً تلخيص هيلارى كبلينا تريك لروايات (القاهرة الجديدة) (خان الخليلى) (زقاق المدق) (بداية ونهاية) (الثلاثية) (أولاد حارتنا) (اللص والكلاب) (السمان والحريف) (الطريق) (الشحاذ) (ثرثرة فوق النيل) (ميرامار) فى ختام كتابها (الرواية المصرية الحديثة: دراسة فى النقد الاجتماعى) - كذلك لا يحتاج القارئ العربى إلى من يلخص له سيرة محفوظ منذ ميلاده بحى الجمالية إلى تعرضه للظلمة الغادرة؛ فهذا كله موثق ومسجل فى كتابات غالى شكرى وفؤاد دواردة وجمال الغيطانى ورجاء النقاش وغيرهم. ولا يحتاج إلى من يخبره بأن خان الخليلى وزقاق المدق وبين القصرين وقصر الشوق والسكينة كلها أسماء أحياء وأماكن فى القاهرة القديمة، وإن كان القارئ الأجنبى - كما هو واضح - بحاجة إلى مثل هذه المعلومات. علينا، إذن، أن نضع فى أذهاننا (قبل أن ننشئ بالحديث عن العالمية ومجازة أخلية، إلخ...) أن هذا الذى يكتبه نقاد الإنجليزية موجه، فى الغل الأول، لقارئ الإنجليزية الغربى عن الثقافة العربية، ومن ثم فإنه - فى ضوء التطور النقدى العربى الذى بلغ، فى مجال الدراسات المحفوظية، آماداً بعيدة على أيدي نقاد مثل: محمود أمين العالم ومحمود الربيعى وجابر عصفور وأدوار الخراط وغالى شكرى وعبدالحسن بدر وسيزا قاسم ورشيد العنانى ونبيلة إبراهيم ويحيى الرخاوى ووفاء إبراهيم -

الترجمة من العربية إلى الإنجليزية، خاصة وقد مرت العربية بتطورات كبيرة منذ عصر الخليل وسيبويه، واتسعت فيها الشقة بين الفصحى والعامية. ويتحدث عن الخلفية السياسية والاجتماعية لرواية (ميرامار) وشخصياتها متحدثاً عن زهرة ورمز مصر - وهو رمز بلنى ورت وشاخ لفرط تكراره فى أعمال الأدباء - وسرحان البحيرى الذى يحده خيطاً من «طرطوف» و«مولير» و«يوراييا هيب» دكتور، وحسنى علام - انساب الفاسد صاحب «فريكيكر» مثلما كان محبوب عبد الدائم صاحب «طر» - ومن الشائق أن يجد قارئ علام أكثر شخصيات الرواية جاذبية. ثم يعرفنا بطرف من سيرة محفوظ وقراءاته فى الأدب الإنجليزي منتها إلى أنه «رومى ذو شأن»، «يعرف مشكلات بلده الممتدة وروحه المعقدة معرفة عميقة».

وكنبت الروائية نادين جورديمر، الحاصلة على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٩١، مقدمة للترجمة الإنجليزية لـ (أصداء السيرة الذاتية)، وهو كتاب صعب التصنيف، لاهو بالسيرة الذاتية ولا هو بالرواية، وإنما هو ما يقوله عنوانه: أصداء متخلقة فى نفس الكاتب من خبرات حياة كاملة، ولقطات حنقية متخلية تلقى ضوءاً على بعض المشاكل الكبرى كعلاقة الروح بالجسد، وصراع الإنسان مع الزمن، وحوار الأجيال. ترى جورديمر أن محفوظ مهتم بقضايا الأخلاق والعدل والزمن والدين والذاكرة والنزعة الحسية والجمال والظلم والموث والحرية. وهو ينظر إلى هذا كنه من خلال بؤرة دائمة التحول: كلبية حينا، فكهة ودود حينا آخر، تقيرية حينا ثالثاً. وتقول: إنه مهما يكن من تفسيرات المرة لكتاب (أصداء السيرة الذاتية)، فمن المستحيل أن يقرأه الإنسان دون أن يكتب - مع المتعة العظيمة والشعور بالعرفان - استبصاراً بالطبيعة البشرية، وأن يفوز بلمحة من تلك الملكة النادرة التى أصبحت شبه غائبة عن العالم الحديث: ملكة الحكمة، لا مجرد المعلومات التى يزخر بها عالمنا. إن محفوظ يملك هذه الملكة، إذ يواجه سر الوجود.

لا بد أن يبدو أولياً، تبسيطياً، ذا فائدة تعليمية في المحل الأول.

ثانياً - إزاء نكاثرة التفسيرات السياسية والاجتماعية والدينية لأعمال محفوظ، نجدنا بحاجة إلى نقد للعناصر الشكلية فيها، من منظور جمالي، على نحو ما فعل محمود الربيعي في كتابه الرابع (قراءة الرواية: نماذج من نجيب محفوظ) - دار المعارف، القاهرة ١٩٧٤. وقد كان الربيعي بهذا الكتاب - كما لاحظ جابر عصفور - أقرب إلى مدرسة النقد الأنجلو - أمريكي الجديد، بإلحاحها على ضرورة القراءة الوثيقة للنص من رشاد رشدي وكل تلاמידه.

ثالثاً - لا نخلو كتابات د. ج. إنرايت وحنايم رودن (صاحب كتاب «مصر نجيب محفوظ: خيوط وجودية في كتاباته»، الناشر: مطبعة جرينوود، وستبورت ١٩٩٠) من تحيزات، لأسباب مختلفة، ضد الشخصية المصرية ذاتها، ومقولات مغلوطة عن العقلية الشرقية وإيمانها بالقضاء والقدر، وموقف الإسلام من المرأة، وما إلى ذلك، وقد أشارت الباحثة ماجي نصيف، في رسالتها للدكتوراه، إلى هذا.

رابعاً وأخيراً - أغلب الكتابات التي أشرت إليها تدور، وهو أمر مفهوم، في فلك التقديم والتعريف، حيث إنها موجهة لقارئ يسمع بمحفوظ - في الغالب - للمرة الأولى، وتستخدم تقنيات النقد الروائي التقليدية من حديث عن البناء

والحبكة والشخصيات والخيوط واستخدام اللغة... إلخ. ومن المحتمل، مع تزايد المعرفة بأعمال محفوظ واتساع نطاق قرائه، أن يخرج النقد من مرحلة الشرح والتفسير الراهنة إلى مرحلة التحليل الدقيق الذي يستخدم مناهج الألسنية والبنوية والتفكيكية وغيرها. وثمة دلائل توميء إلى أن هذا بدأ يتحقق فعلاً في أقسام الدراسات العربية بالجامعات البريطانية والأمريكية، وفي المقالات المنشورة بالدوريات العلمية والمجلات المتخصصة.

إن الطابع الإنساني الشامل لأعمال محفوظ، واهتمامها بقضايا كبرى من طراز الحيرة الوجودية، والبحث عن معنى للحياة، والسعي وراء قيم العدل والحرية، والاشتراكية والتصوف باعتبارهما سبيلين إلى الخلاص الفردي والجماعي (لا أستطيع أن أصدق أن الاشتراكية قد بادت ومضى عهدها)، فضلاً عن براعته التقنية ومعرض الشخصيات الدكنزية التي لا تُنسى، والتي رسمها قلمه عبر أكثر من نصف قرن من الكتابة، وتجريبه المتواصل الذي استلهم أشكالاً قصصية نرائية من كتاب ألف ليلة وليلة ورحلات ابن بطوطة وغيرهما، فضلاً عن استلهامه الشكل الروائي الغربي، كلها أمور تكفل أن يدوم الاهتمام النقدي بعمله في اللغات الإنجليزية وغيرها من اللغات، وأن تكون نوبل بداية - لا نهاية - لصناعة نقدية ثقيلة، كما وكيفا على السواء، تزيدنا معرفة بعمله وفهماً له واستمتاعاً به.

استلاب القارئ وتحريره:

د. خضرة المحترم، لتجيب محفوظ من منظور القارئ الحر...

مجدى أحمد توفيق*

القارئ وتاريخ النقد:

أقبل النقد الأدبي العربي، فى السنوات الأخيرة، إقبالاً شديداً، على نظريات القراءة، وصارت كلمة «القراءة» عنواناً على أكثر ما يكتب عن نصوص الأدب، مفتقداً الأمر، فى كثير من الأحيان، إلى ضوابط معلومة يفرق بها الناس بين التناول الذى يصح أن يسمى «قراءة»، والتناولات التى يجب أن تسمى نقداً، أو دراسة، أو تحليلًا، أو تأويلاً، أو ماشابه من أسساء. وأنفق بعض الباحثين جهودهم فى تنظيم الحقل المعرفى الجديد فى لغتنا، واستعانوا على هذه الغاية بترجمة نصوص غربية تؤصل نظريات التلقى وتعرضها، مثلما صنع عز الدين إسماعيل مترجماً لكتاب روبرت هولب Robert Holub (نظرية التلقى)^(١)، ومثلما صنع صلاح رزق مترجماً لكتاب روجر ب. هينكل (قراءة الرواية: مدخل إلى

تقنيات التفسير)^(٢)، فى حين اتجه حامد أبو أحمد إلى عرض خلاصة نظرية لنظريات التلقى فى كتابه (الخطاب والقارئ)^(٣). ودلت هذه الجهود على حاجة مفهوم القارئ إلى التوفر عليه لدراسته من جهات متنوعة متكاملة، منها الجهة التاريخية التى تهتم ببيان نشأته، والأصول التى أدت إليه، وتطوره، والصور التى انتهت إليها، ومتابعة ما يستجد فى شأنه متابعة يقظة دؤوباً. ويقتضى هذا السبيل، كذلك، الالتفات إلى تاريخ نظريات الأدب والنقد، وإعادة تأمل هذا التاريخ على نحو جديد، يصدر عن منظور جديد، يرى إلى تاريخ النقد من وجهة نظر القارئ، لا من وجهة نظر طبيعة الأدب، ولا من وجهة نظر الأديب. ولعل الورقة الحالية تمثل واحدة من المحاولات لإعادة تأمل تاريخ النقد الأدبى من وجهة نظر القارئ الذى طالما كان مهمشاً، يعانى إقصاءً قاسياً إلى منافى الإهمال، ليكون خطاب القارئ، بلغة فوكو، خطاباً مقمرعاً مبدداً. واللحظة الحالية مناسبة لكى ننقله من

نشاط يؤديه القارئ، يمثل دوراً يقوم به فى لعبة مسرحية كبيرة، تضم الكاتب، والنص، والقارئ، ووسائط أخرى مؤثرة، والقارئ الفاعل مقيد بما تفرضه عليه الأطراف الأخرى، وفاعليته لاتعنى أنه ينشئ اللعبة كلها. إن كلمة «الفاعلية» أقل طموحاً من كلمة أخرى نريد أن نجعلها جوهر نظرنا إلى القراءة، هى كلمة «الحرية»

القراءة حرية يمارسها القارئ:

وقد يبدو أن السبيلين اللذين أشرنا إليهما: الدراسة التاريخية والدراسة التحليلية، منفصلان، لكنهما فى الحقيقة، يلتقيان من قريب، ومن المسور دمجهما معاً حين تنشأ غاية ما تستوجب هذا الالتقاء. هما، ههنا، يلتقيان فى غاية واحدة، هى استكشاف مفهوم القراءة، بوصفها حرية، فى تاريخ النقد الأدبى.

وليكن هذا الاستكشاف دعوة صريحة إلى تصحيح طريقتنا فى عرض تاريخ النقد والنظريات الأدبية، وتحويله من تاريخ لخطاب الأدب، أو لخطاب الأدب، إلى تاريخ لخطاب القارئ، فى الخطوة الأولى، تمهيداً لامتلاك النظرة التاريخية الأوسع، انتهى تضم، فى أعطافها، أطراف دائرة الخطاب الأدبى، من جهاتها كلها: الأدب، القارئ، السياق، قنوات الاتصال، الرسائل. ومن الواضح أن كثيراً من هذه الجهات - عدا الجهتين الأوليين - لم تزل الحظ الكافى من عنايتنا عندما نقرأ تاريخ النقد ونصوصه.

العرض التقليدى لتاريخ النقد:

لن يكون العرض المنشود، الذى يتوخى البحث عن وضعية القارئ، والنظر فى مدى الحرية المتاحة له، واضح الضرورة، ملموس الأهمية، فى معزلٍ عن أمثلة تضرب للعرض التقليدى، وتوضح نفاذه ونفوذه. ولا حاجة بنا إلى إسهاب مطول فى هذا الشأن؛ ففى التمثيل نكتفى بما يسد الحاجة، ويؤدى الغاية. يكفينا الآن أن نضرب مثلين.

المثال الأول نجده فى فقرة عارضة نقع عليها عند ترفتان تودوروف:

الهامش إلى المتن، ومن المتن إلى الوطن، ومن خارج المشهد إلى بؤرة العدسة.

وليست الجهة التاريخية، وحدها، الجهة الجديرة بالمضى فى سبيلها؛ فثمة جهة أخرى مكملة، تحليلية غايتها تأمل مفهوم القارئ، وتبين مكوناته، وتحليل بنيته، أو تفكيك معانيه، وملاحظة علاقاته. وفى هذا الصدد تهتم نظريات التلقى اهتماماً شديداً بدراسة مفهومين متداخلين، التفرقة بينهما شديدة الأهمية، قوية الأثر، فى تأسيس مفهوم ناضج للقراءة؛ هذان المفهومان هما التلقى والفاعلية. واحتوت نظريات القراءة على صيحات كثيرة مسموعة تطالب بالقارئ النشط الفاعل، وتسمى إلى أن تدفع به إلى صدارة الاهتمام، وتندد بالقارئ السلبي الخمول، الذى نلقته الذوق تلقيناً، فتجاوز التلقين قاعات التعليم التقليدى غير المتطور إلى لغة النقد الذى يختار أصحابه فرض وصاية على القراء، كأنهم قُصِرَ بالضرورة لايقوون على المضى وحدهم فى طريق الخبرة بالنص. وبشأن التمييز بين المفهومين يقول هولب:

والواقع أن الاختلاف بين التلقى Reception، والفاعلية Wirkung، (من المعتاد ترجمتها بكلمة الاستجابة أو التأثير) يمثل واحدة من أكثر المضكلات إلحاحاً؛ فكلاهما يتعلق بما يحدثه العمل فى شخص ما من أثر، كما لا يبدو من الممكن الفصل التام بينهما. ومع ذلك فإن أكثر وجهات النظر شيوعاً كانت ترى أن التلقى يتعلق بالقارئ، فى حين يفترض فى الفاعلية أن تختص بالمعالم النصية؛ وهو تخصيص غير مرض كل الرضا بحال من الأحوال^(٤).

ومهما يكن من أمر، فإن خلاصة الخلاف هو أن نظريات القراءة قد أنشئت لمقاومة فكرة القارئ السلبي الخاضع للتلقين، الذى جعل مشاعره وأفكاره نهياً لأفعال مؤثرة فيه، فكانت فكرة الفاعلية، أو النشاط، المقابل الإيجابى للتصور السلبي القديم.

ولكن مفهوم الفاعلية وحده غير كافٍ لإجراء التحول المنشود فى تصورنا لعملية القراءة. الفاعلية تشير عادة، إلى

القارئ. والشعرية في التاريخ الذي يرسمه تودوروف في إيجان، محصورة في مثلث ذي أضلاع ثلاثة: الكلاسيكية، الرومانتيكية، الحداثة المعاصرة. ويوزع تودوروف أحكامه على أضلاع المثلث: الكلاسيكية نزعة شمولية ساذجة، والرومانتيكية نزعة فردية متطرفة، والمعرفة الحديثة معرفة محضة وصفية بالاختلافات: محرة من أحكام القيمة، على افتراض أن الحكم من حكم القيمة ليس، في ذاته، حكماً للقيمة، بمعنى من المعاني. وفي الوقت نفسه، يرى تودوروف أن المعرفة المعاصرة، مهما تكن نقيضاً للمعرفة القديمة، كلاسيكيةا ورومانتيكيةا، فإنها تجد أصولها في المعرفة القديمة، أصولاً تتحول عنها، وتتطور منها. لهذا أعلن تودوروف بداية أن عصرنا عصر الامتداد. على نحو ما، تقيم تودوروف جملاً بين أضلاع المثلث التي تتماثل من زواياها، وتتقابل في أوضاعها، فتتواصل النظريات وتتناقض معاً، في آن ويظل خطاب القارئ، في هذا الإطار، مزاجاً، مسكوناً عنه، إلى حد بعيد.

المثال الثاني نجده في كتاب ومسات، وكلينيث بروكس: (النقد الأدبي، تاريخ موجز) وهو مانقرؤه في هذا النص الغنويل:

«البدأ الأول الذي يجب أن تلح عليه هو الاستمرارية والوضوح في تاريخ الجدل الأدبي. فلا فلاطون أثر على كروتشه وفرويد، والعكس صحيح. أو هؤلاء المنظرون الثلاثة كلهم مرتبطون بحقيقة عامة، ومن ثم يرتبط كل منهم بالآخر من خلال الوسيط الذي توافق هذه الحقيقة شروطه، أو تخالفها. فالمشكلات الأدبية لا تنشأ مجرد أن التاريخ قد أحدثها، ولكن لأن الأدب شيء من هذا النوع الذي يقدم مثل هذه العلاقة بالخبرة الإنسانية الأخرى حقاً، تختلف اللغات والثقافات، والأزمنة والأمكنة، اختلافاً كبيراً. وعادة يجتهد مؤرخ الأدب في أن يعالج شكاً معيناً في الدقة التي يفرض بها أسرار وثائقه. ولكنه، من ثم، مضطر إلى كثير من الشك في خطر مضاد يهدده بأن يكون شكاً كمحضاً مسرفاً في شكه. وهناك تقنيات للحرص والحياد تجعل

ولقد وجد خطاب الشعرية، على الأقل، منذ أرسطو؛ ومهما يكن الأمر، فليست صدفة أن عصرنا عصر الامتداد. من ثم لقيت هذه الحقيقة شرحاً في مصطلحات التحليل التاريخي. فالعالم الكلاسيكي الذي اتخذ اسمه من نظرية ذات معيار منفرد، لم يقدم مهادداً كافياً لتطور مريح لنظرية الخطابات. كذلك تفعل النظرية الرومانتيكية التي تعلو من الفردية، والخاص، بوصفه قيمة عليا، وترفض أن تسمح بوجود أشكال متعالية (مع التبسيط الشديد). وتتضمن الشعرية معرفة بالاختلافات خلواً من أية أحكام للقيمة، وتتطلب في الوقت نفسه، تقديراً لعدم قابلية الخاص للتحليل والاختزال. أليس هاتان، بالدقة، الخاصيتين المميزتين للعالم العقلي لحاضرنا، الراض للنزعة الشمولية الساذجة، والنزعة الفردية المتطرفة، كاتبهما، على أمل أن تؤذن بطريقة للتفكير نسوجية؟ (٥).

كان تودوروف يقدم لكتاب حرره، جمع فيه مقالات متنازعة، في أغلبها، من النقد الفرنسي المعاصر، واتخذ تودوروف محوراً عاماً لهذه المقالات، رأى أنه المحور الذي يمثل النقد المعاصر إبان إعداد الكتاب. هذا المحور هو ما تصدر: «خطاب الشعرية». وكان تودوروف يستخدم كلمة الشعر مرادفةً لنظرية الأدب بوجه عام، تميزاً بين هذا الاستخدام واستخدامين آخرين يشتمكان معه، الأول هو نظرية الشعر في مقابل «نظرية النشر» والآخر هو «نظام الأدوات» المميزة لعمل ما لكاتب ما، مثلما يرد حين نقول: شعرية هوجو Hugo، على سبيل المثال^(٦). ويعد هذا الاستخدام اختصاراً لمصطلح الشعرية علامة مضافة إلى قوله «مصطلحات التحليل التاريخي»، بياناً لما نراه في الفترة من مثال على العرض التاريخي التقليدي لتاريخ النقد، في صورة حديثة من صور هذا العرض. هو عند تودوروف تاريخاً لخطاب الشعرية الذي يشغله طبيعة الأدب، المتحققة أو المثالية، ولا يستوعب في إطار اهتماماته خطاب القارئ. تودوروف يحزر خطاب الشعرية من قوامعه، غير التاريخ، ولكنه لا يحزر خطاب

من خروج المؤرخ عن الحياد، وتورطه في الصراع النقدي، بوجهة نظر خاصة للحقيقة العامة. وسرعان ما يأتي المبدأ الثاني من مبادئ المنهج ليشرح هذه الحقيقة العامة شرحاً قليلاً، فتصير مرتبطة بفكرة القيم. وفي ضوءه يتمايز منهجان: المنهج العام المحايد الذي يخلو من قيمة مطلقة، فيقدم تاريخاً بلا معنى، كأنه عمل طالب يقرأ لغة أجنبية فلا يفهمها، فيضع ترجمة لاتحرى معنى واضحاً، تكاد تزعم أن اللغات الأجنبية نمتة بلا معنى. ويعد البحث عن المعنى جوهر المنهج الآخر المختار عند الناقدين. هو معنى مختلف عما يراد بالرسالة، أو الخلاصة التي يسعى الكاتب إلى بثها، ويجعلها غرضه ووكده، بل المعنى يتمثل في القيمة، أو في الحقيقة العامة.

إن تودوروف يرفع النظر إلى حقيقة عامة تتعلق بطبيعة الأدب بوصفه تكويناً لغوياً يسميها الشعرية. أما ومسات وبروكس فيرفعان النظر إلى حقيقة أعم متصلة بالوجود الإنساني، يسميها القيم. ولكن في الحالتين يستوى الأمر من وجهة النظر التي نعني بها؛ فالقارئ غائبة احتياجه عن هذين النهجين في معالجة تاريخ النظريات الأدبية. فإذا كان القارئ منفياً عن هذه المعالجات الحديثة للنظرية النقدية، فإن السؤال عن القارئ يكتسب أهمية مضاعفة، وتصير ضرورته أكبر، والحاجة إليه أشد.

القارئ الصلصال:

أثار كتاب (الجمهورية) لأفلاطون الناس طويلاً، ولا يزال يثيرهم كلما أتوا على ذكر الشعر، ورغبوا في الدفاع عنه. وهذا هو ذا في محاورته ذاتة الصيت، عظيمة التأثير، يقول:

وعلياً أن نرجو هوميروس وغيره من الشعراء ألا يغضبوا إذا استبعدنا تلك الأقوال (= الأشعار) وما شاكلها، لأنها تفتقر إلى الجمال الشعري، أو لأنها لا تلقى من الناس آذاناً صاغية، وإنما لأنها كلما ازدادت إيغالا في الطابع الشعري، قلت صلاحيتها لأسماع الأطفال والرجال الذين نودهم أن يحيوا أحراراً، يخشون الأسر أكثر مما يرهبون الموت^(٨)

المؤرخ أحياناً في موقف الطالب الذي يواجه صعوبات امتحان في قراءة اللاتينية، أو الألمانية، قانعاً بأن يضع ترجمة ليس لها معنى. هو يكتب كأنه غير مقتنع بأن اللغة الأجنبية تصنع معنى. وتعد نظرتنا عن كيف نكتب تاريخاً للأفكار الأدبية نقيضاً خالصاً لهذا. التاريخ مشروط بأن يكون تفسيراً، بل جزئياً، ترجمة. إنه سيقوم جزئياً، على تخمينات معقولة. وأقل ما يمكنه عمله أن يؤدي معنى.

ويتصل هذا، من قريب، بثاني مبادئنا الرئيسة عن المنهج؛ تحديداً، بأن تاريخاً للأفكار الأدبية لا يستطيع أن يتجنب أن يكون مكتوباً من وجهة نظر. ويبدو لنا أنه لن يكون هناك حقاً تاريخاً للأفكار الأدبية على الإطلاق، بخطة شديدة الحياد، ولا أي تاريخ مباشر للأدب من الجهة نفسها. على الأقل لن يكون هناك تاريخ تتحد أجزاؤه معاً. ونحن نأمل، ونعتقد، أن ينمي هذا الكتاب، ويشرح، ويؤسس وجهة نظر دقيقة محددة. إنه تاريخ من نوع معين من التفكير عن القيم Values، لذا لا يمكن أن يكتب بنزعة نسبية، أو اختلافية، أو عشوائية. إنه يتضمن كثيراً من التقدير والولم، صراحةً وضمناً.^(٧)

الناقدان، ومسات وبروكس يشتركان مع تودوروف في إدراك التواصل بين نظريات النقد وعصوره، تاريخياً ولكن تودوروف أميل إلى مؤازرة الجانب الجدلي الذي تمارس فيه النظريات قطائعها، وينقض بعضها بعضاً، يريد من ذلك أن ينتصر لمعرفة - حديثة يراها أكثر تطوراً، في حين يميل الناقدان إلى دعم جانب التواصل، وإلى إعلائه إلى حد يندرج فيه التاريخ كله تحت ما يسميه باسم الحقيقة العامة. ولكن الناقدان يعودان فيجعلان منهجهما نقيضاً، لا لنظرية نقدية سابقة عليهما، أو سابقة على النظرية المسماة بالنقد الجديد، أو الشكلية الأمريكية. ولكنهما يجعلانه نقيضاً للمنهج العام المعتمد في تاريخ النقد، بوصفه - المنهج انعام - منهجاً قائماً على الحياد، والدقة، والموضوعية، وهو، من ثم، منهج عاجز عن إدراك الحقيقة العامة، والانحياز لها، لما في هذا الانحياز

«كاذبون حتماً، لأنهم يعيشون بين الأشباح، في مرتبة نالكة من الحقيقة»^(١١). وفي مقابل الشعراء يضع أفلاطون الفلاسفة: «وأنت تستطيع أن تقول إن الفلاسفة يفترض فيهم أنهم ناضجون، مثثون رجوة، أرسقراضيون، مقبولون بوصفهم مواظنين»^(١٢). أما القراء للشعر، وللأسف، وللنصوص جميعاً، فهم أثباع يقتادهم الكتاب في كل سبيل. لذا هم لأصوت لهم. القارئ، في هذا السياق، صلصال يصنع منه الكتاب التمثال الذي يريده.

وأرسطو كـأفلاطون لا يكاد يلتفت إلى القراء إلا بوصفهم مثقلين. شو يعرف التراخيديا تعريفه الشهير ويقول:

«التراخيديا - إذن - هي محاكاة لفعل جاد، نام في ذاته، له طول معين، في لغة متمعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني. كل نوع منها يمكن أن يرد على أفراد في أجزاء المسرحية؛ ونتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تشير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعاليين. وأعني هنا بـ «اللغة المتمعة» اللغة التي بها وزن، وإيقاع، وغناء...»^(١٣)

فالقراء مقصون عن النظر، نلمح هذا بصعوبة في كلمة من مثل «لغة متمعة»؛ أو في مفهوم التطهير وسرعان ما يطمس أرسطو الإشارة فيفسر «اللغة المتمعة» على نحو مجرداً من حضور القارئ. صحيح أن المتمعة تظل شعوراً لاسبيل إليه في غيبة القارئ غيبة تامة، لكن أرسطو حريص على أن يتجاهل القارئ. وتظل الصيغة الصرفية لكلمة «متمعة» موحية بأن القارئ لا يملك إزاء اللغة المشفوعة بأنواع التزيين الفني من وزن، وإيقاع، وغناء، سوى شعور محدد، لا مهرب منه، هو المتمعة. هي أشبه ما تكون بتمعة إجبارية. وفي مفهوم التطهير Catharsis، بشعوريه المشهورين: الشفقة والخوف، نستحضر، من بعد، القارئ نفسه الذي لا محيص له من الخضوع لبرنامج عاطفي محدد: متعة، شفقة، خوف. ولعل كلمة «ثير» التي استخدمها إبراهيم حمادة، واستخدم بايوتتر في موضعها Arousing: شديدة الإحياء على التبعية العاطفية لهذا القارئ. إنه القارئ الصلصال نفسه. وربما

أفلاطون مدرك ههنا وجود المثقلين بوصفهم أناساً يصنفون إلى الشعر. ويبدو أنه يعلق، إلى حد كبير، هذا الإصغاء على جمال الشعر؛ فأذن الناس المصغية مذكورة أولاً في أعقاب ذكره الجمال الشعري، وأسماع الأطفال والرجال مذكورة ثانية في أعقاب ذكره ما أسماه بالطابع الشعري الذي تصوره يزيد وينقص، يزداد فيه الشعراء إغلاً، أو يتفون عند حد بسيط. على نحو ما يتبع الناس جمال الشعر بالقدر الذي يريده الشعراء، ويتحرون تحقيقه بما يزينون به أقوالهم من جمال. المثقلون في هذا النص أشبه ما يكونون بهم عند العتابي الذي سئل - فيما يروي الجاحظ:

ما البلاغة؟ قال: كل من أفهمك حاجته من غير إعادة، ولا حجة، ولا استعانة، فهو بليغ. فإذا أردت اللسان الذي يروق الألسنة، ويفوق كل خطيب، بإظهار ما غمض من الحق، وتصوير الباطل في صورة الحق^(١٤).

ومصطلح البلاغة، من بعض الوجوه، مهياً لخدمة هذا التصور للقراء بوصفهم سلبين، مثقلين، يستطيع البليغ أن يشي في أذهانهم الصور التي يريده، وأن ينشئ في نفوسهم الإرادات التي يرغب فيها. البلاغة فتنة للناس؛ لذا افتتح الجاحظ كتابه بهذا الدعاء: «اللهم إنا نعوذ بك من فتنة القول، كما نعوذ بك من فتنة العمل»^(١٥). وأفلاطون، قبل العتابي والجاحظ، كان يرى الناس تبعاً للشعراء، وكان يرى الشعراء مصورين «بالضرورة»، للشعر، في بعض شعرهم وقصصهم؛ فهم، من ثم، يصوغون وجدان الناس شراً وفساداً. قد يكونون خدماً للآلهة في بعض قولهم، وهم حينئذ مقبولون، لكنهم سيظلون غير مقدمين؛ لأن قولهم فيه من الشر ما يفسد الناس. والباحثون يتداولون تفسير موقف أفلاطون برده إلى نظريته في المثل؛ فالشعراء محاكرون للطبيعة، والطبيعة محاكاة للمثل التي خلقها الآلهة بأذهانهم؛ فهم بعيدون من الحقيقة، بعيدون من المثل، مغمويون بالصورة المنعكسة عن المثل، أو هم منمورون بالأضياف. إذا استعزنا من دريدا فكرته التي أقام عليها كتاب «أطيف ماركس». بعبارة ثانية: الشعراء، عند أفلاطون:

استفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام،
ولم يزل الثقة فيه غاية التمام..... (١٦)

عبدالقاهر الجرجاني أكثر تطوراً، من المنظور الحالي،
لأنه أكثر استحضاراً للقارئ، ولأنه مسلح بمنظومة نفسية
يحلل بها آليات القراءة. القارئ عند الجرجاني لا يكتفى فيه
بكلمة المثمرة الأرسطية، أو بكلمة الأنس التي اختارها
الجرجاني ههنا، ولكنه جهاز نفسي من نوعين من الملكات:
نوع فطري متصل بالطبع، والاضطرار، والحواس، ونوع
مكتسب متصل بالمثل، والتفكير والنظر. والنوع الأول أقوى
علماً، وأوثق معرفة؛ وقبحة التمثيل أنه يؤسس معارف من
النوع الثاني على معارف من النوع الأول فتحس النفس
القارئة الأنس بهذا الخفي الذي صار جلياً، وبهذا المكتنى
الذي صار صريحاً، وبهذا الشارد الذي صار في متناول
الحواس، هذا التحليل النفسي الممتع يظل مؤسساً على فكرة
القارئ الصليبي، بل هو قارئ يستمد سعادته من
صلصايت، فهو أكثر أنساً كلما كانت معارفه أدنى إلى
حواس مركزة في طبعه، فهذه المعارف الحسية العنم فيها
«يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة
والاستحكام». على نحو ما يساعد الجرجاني القارئ على أن
يكون أكثر صلصالية. لذا يجعل السؤال الذي يضعه على
رأس تأملاته سؤال «التأثير»؛ هي كلمة لا تبعد كثيراً من
«بشر» الملائكة للنظر عند أرسطو.

والأمر عند هوراس مشابه:

ليس بكاف أن تكون انقصائد جميلة، بل ينبغي أن
يكون لها سحر فتجذب شعور السامع أينما شاءت.
من صبيحة البشر أنهم يشعرون للوجه الضحوك، كما أن
نكاء الباكين يحز فيهم. فياتيليفوس أو بيليوس، إن
كنت أريدت استدرار دموعي وجب أن تحس بنفسك
عصاة الألم أولاً، وعندئذ فقط تخزنني مصائبك. إذا
كان الدور الذي ستؤديه لا يناسبك فلسوف أضحكك أو
أثاءب. الوجه الأسيف تناسبه الكلمات الحزينة،
والوجه الغضب تلائم الألفاظ الحائقة، والنكات
تلائم الوجه المتهمل، وبدر الحكمة تتمشى مع الوجه

نرتاح لأن أرسطو، في هذا الموضع، لم يعقب على التظهير
بعبارة تماثل تعقيبه على «اللغة الممتعة» في نفى القارئ،
واستحضار النص؛ أدواته، وخصائصه، وبنياته، ولكننا لانعدم
في الكتاب نفسه موضعاً يؤدي الوظيفة التعقيبية عينها؛ إنه
الموضع الذي يذكر فيه ما سماه باسم الباتوسي، «وهو مشهد
المعانة المستشفقة، أي الباعثة على الشفقة» (١٧)، فحول
الشعور إلى اسم لنوع من أنواع المشاهد في النص. أرسطو،
عنى نحو ظاهر، يركز النظر على النص، يشره تخديف، ويعاده
ساحب الفاعلية الوحيدة. لذا منحه ومسات وبرر كس، في
تاريخيهما المذكور للتقد الأدبي، فصلاً تحت عنوان «الشعر
يوصفه بنية Poetry as Structure» (١٨)، تحقيقاً لنقيل إن
أرسطو يشغله النص حتى يفقد القارئ الصليبي كل
احضور.

ولعل عبدالقاهر الجرجاني - الذي يحظى بتقدير كبير
من المعاصرين المحدثين - قد جرى في مجرى أرسطو، من
جهة حرصه كأرسطو على الركون إلى النص، وبلاغته
وبنيته، ولكنه امتاز عنه بهذا الاستحضار القوي لتدري
استحضاراً أقام لغة الجرجاني على أنفعال طلبية للمخاطب
المذكر، ولكنه يظل القارئ الصليبي كذلك. يتحدث
الجرجاني عن باب من أبواب البلاغة هو التمثيل فيقول:

فهذه جملة من القول تخير عن صيغ التمثيل وتخير
عن حال المعنى معه، فأمّا القول في اللغة والنسب، لم
كان للتمثيل هذا التأثير؟ وبيان جهته ومآله، وما الذي
أوجبه واقتضاه، فغيره. وإذا بحثنا عن ذلك وجدناه له
أسباباً وعلافاً، كل منها يقتضي أن يأنس المعنى
بالتمثيل وبنيته، ويشرف ويكمل، فذلك ذلك وأظهر أن
أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى
جلي، وتأثيرها بصريح بعد مكتنى. وأن تردّها في الشيء
تعلمها إياه إلى شيء آخر هي شأنه أعظم، وثقت به في
المعرفة أحكم، نحو أن تنقلب عن العنق إلى
الإحساس؛ وعما يعلم بالفكر، إلى ما يعلم بالاضطرار
والطبع، لأن أعلم المستفاد من طرف الحواس، أو
المركز فيها من جهة الطبع وعنى حد الضرورة يفضل

قدرته على الابتكار فصار قادراً على أن يجعل الأشياء أفضل مما كانت عليه في الطبيعة، أو يجعلها جديدة كل الجدة^(١٨) ثم هو يغوق المورخ تغذيةً للعقل بالمعرفة، وبحول التاريخ إلى خير، أو إلى شيء جيد لصنع، فيستحق الشاعر أن نكلمه بتاج ملكي لأنه فاق المورخ، والفيلسوف معاً^(١٩). وفيليب سيدني، في هذا كله، يواصل المناقشات القديمة عن فعالية الشاعر بمعزل عن فعالية القارئ الذي يقرأ قصيدته. وفي ضوء هذه الطرق القديمة للتفكير، على القارئ أن يستسلم للشاعر، وأن يحدق في الطبيعة مبهوراً بقدرة الشاعر على إعادة خلقها.

ويكتسب القارئ شيئاً من الحيوية عند الرومانتيكيين، لأنه مطالب بأن يتلقى الشعر بحيوية، وحماسة، وإخلاص. ولكنه يظل الصلصال الذي تشكله أصابع المثال، أو كلمات الشاعر. فعند شلي في دفاعه الشهير عن الشعر: «الشعر، بمعناه العام، قد يعرف بوصفه «تعبيراً عن الخيال»، والشعر يعود إلى أصل الإنسان. والإنسان أداة تخذ. كلها التأثيرات الخارجية والداخلية....»^(٢٠). فقبل أن تسمح كلمة الخيال بتأمل القارئ خيالياً حراً نعالاً، يسرع شلي فيجعل الإنسان نبياً لفكرة التأثير، وفي موضع تالي، سيتحول الخيال إلى ملكة Faculty^(٢١)، ليصير الخيال جزءاً من هذه الآلة التي تحركها المؤثرات. لاشك أن الأمر صار أعمق، وأكثر روحانية، حين امتد إلى أصل الإنسان، ونفذ في صميم مشاعره، وخلق معه في سماء من الحب الذي هو «سر الأخلاق العظيم» وهو «أن نخرج من طبيعتنا ونوحد أنفسنا بالجميل حيث يوجد في الفكر، أو الفعل، أو في إنسان، لاني أنفسنا»^(٢٢). ومع هذا التحليق كله يظل القارئ السلبى مثلاً. ذلك أن:

الشعر مصحوب بالمتعة Pleasure: فالأرواح كلها التي يقع عليها الشعر تفتح نفسها لتتلقى Receive الحكمة التي تمتزج بفرحة delight.^(٢٣)

وليس أدل على نوع القارئ الذي يستبطن خطاب شلي من فعل «يتلقى Receive» الذي استخدمه. وشلي يضيف إليه إيماءة إلى حركة الروح وهي تفتح، أو هي تفتح

الوقور. فالطبيعة من المبدأ قد صاغت أرواحنا بحيث تهتز للمؤثرات الخارجية. تفرحنا أو توقظ فينا شعور الغضب أو تعذبنا وتحنينا إلى الأرض تحت عبء من الأحزان، ثم تفصح لنا، واللسان في هذا ترجمانها، عن مشاعر القلب. فإذا كانت لغة المتكلم غير مطابقة لحالته فإن روما بأسرها، راكيبها وزجليها، ستجتمع للسخرية منه»^(٢٤).

لم يستخدم هوراس نسقاً من المفاهيم النفسية المكتملة، ولكنه حافظ على مفهوم واحد رئيس، هو تصور الأمر مردوداً إلى صياغة الطبيعة للروح «النفس» فالأساس الطبيعي للتصور النفسي الذي نلجده عند الجرجاني، موجود من قبل عند هوراس، ومن قبلهما عند أفلاطون وأرسطو، على أنحاء مختلفة. وهوراس يصوغ الفكرة في ضوء تصور الصدق الذي يعني أن الإنسان إذا أحس شعوراً، وعبر عنه تعبيراً جمالياً، فلسوف ينتقل الشعور إلى المتلقى. لذا استخدم هوراس فكرة مطابقة اللغة للحالة التي نعرفها جوهرية في البلاغة، حتى تعرفت البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال. وفي ضوء هذا التصور النظري كله تقمص هوراس حالة القارئ، فخطب الشاعر، وأوضح له السبيل لكي يسيطر الشاعر عليه. القارئ في نص هوراس، ليس خاضعاً فحسب للشاعر، ولكنه يجتهد في ترسيخ هذا الخضوع، ويساعد المبدع على تحقيقه وإدامته، فينبق له أسرار استمراره. وهو يسمى حالة الخضوع هذه باسم «السحر»: «فتجذب (القصائد) شعور السامع أينما شاءت»، على ما في هذه الحالة من تبعية تامة معشوقة خالية من الفعالية للقارئ. ويضرب من التعميم صارت طبيعة الأرواح أنها تهتز للمؤثرات الخارجية. إنه القارئ الصلصال المنظم نفسياً على شعورين: الحزين الجميل يثيره الشاعر الصادق البارع، والضحك، أو التأؤب، يثيره الشاعر الضعيف. القارئ رنود أفعال فحسب. وهو ردود أفعال محدودة محددة.

والأمر لا يختلف عند فيليب سيدني في دفاعه عن الشعر (An Apology for Poetry). الشاعر عنده يمضى مع الطبيعة بدأ في يد، وإن يكن، في الموضع نفسه، قد رفعته

أبواب الذات إلى أنفسها، ليكتمل التلقى، فتتولد المتعة، والفرحة بالحكمة. وحيرة القارئ الرومانتيكي تكمن في أنه مطالب بهذا التفتح، وبأن يجتهد فيه إلى أقصى مدى مستطاع.

ولا يختلف وردزورث في مقدمته الشنيعة لديوانه الأول، بخاصة مقدمة النضعة الثانية، عن شلي؛ فهو يدير كل شيء حول الشاعر، ويضع تصوراً نظرياً عن الشعر بوصفه فيضاً تلقائياً من المشاعر القوية، يجد أصله في مشاعر استعاده الشاعر في هدوء، وطفق يتأملها، حتى يتبدد الهدوء تدريجياً، بنوع من رد الفعل، ويتكون شعور جديد، ليكون موضوعاً للتأمل، فيتكون تدريجياً، ويصير له وجود حقيقي في الذهن، فيبدأ، في هذه الحالة تكون تدريجي للقصيد^(٢٤) وعلى الرغم من هذه المراحل التي تؤذن بخلاص الشاعر من رد الفعل الفوري الذي يواجه به مؤثر خارجي مباشر، تفسيراً لعجز الشعراء عن قول الشعر في لحظات الأزمة، فإن الشاعر، آخر الأمر، يستعيد في هدوء، في وقت آخر، المشاعر الأولى، ويتأملها، لتصير مشاعر أخرى، جمالية، قابلة للصوغ الشعري. وفي النهاية يظل الشعر رد فعل للمؤثر الأول، لكنه متأخر، ومتغير. ومن الضييعي، مادامت نظرية الإبداع - والمبدع مركز خطاب وردزورث كله - تنظوي على فكرة رد الفعل، أن تكون نظرية القراءة بالمثل قائمة على فكرة رد الفعل. ولذا ليس غريباً أن نقرأ:

مهما تكن الانفعالات التي يوصلها الشاعر لقارئه، فإن هذه الانفعالات، إذا كان عقل القارئ سليماً وقوياً، ستكون دوماً مصحوبة بتوازن فائق للمتعة Pleasure (٢٥)

لنشعر على الفور بالقارئ المطالب بأقصى قوة ليتلقى عن الشاعر وحيه، فيشكل له الشاعر عواطفه، وحياته الروحية كلها.

القارئ المغترب:

كان ف. شلوفسكي يشرح مصطلح «التوازي»، في دراسة لبناء القصة القصيرة والرواية، حين قال:

لكي نجعل من شيء ما واقعةً فنيةً، يجب إخراجه من متواليات وقائع الحياة، ولأجل ذلك، فمن الضروري، قبل كل شيء «تحرير ذلك الشيء»..... إنه يجب تجريد الشيء من تشاركاته Associations العادية، كما يجب تقلبيه ظهراً لصدر، مثلما نقلب خطباً على النار..... إن الشاعر يقوم بنزع كل اللافشات من أماكنها، والثبات هو المعرض على نمرد الأشياء. فالأشياء لدى الشعراء، تنتفض خالعة أسماءها القديمة، حاملة معنى إضافياً إلى جانب الاسم الجديد. إن الشاعر يستعمل الصور، والمجازات، لصياغة تشبيهات، فهو يدعو النار، مثلاً، وردة حمراء، أو يطبق نعتاً جديداً على كلمة قديمة، أو يقول، مثل بودلير، بأن الجثة كانت قدماها في الفضاء مثل امرأة شبقية هكذا يحقق الشاعر تنقلاً دلاليًا، إذ يخرج المفهوم من المتواليات الدلالية التي كان يوجد بها، ثم يحلها، بمساعدة كلمات أخرى (بمساعدة مجاز) متواليات دلالية مختلفة. إننا نشعر بالجديد، عندما يوضع الشيء في متواليات جديدة. والكلمة الجديدة تبلس الشيء مثل كساء جديد. إزالة اللافقة: تلك هي إحدى وسائل جعل الشيء مدركاً محسوساً، أي تحويله إلى عنصر في عمل فني. (٢٦)

يستخدم شلوفسكي في هذه الفقرة مفهوماً من المفاهيم الرئيسية في خطاب المدرسة الشكلية الروسية النقدي، ذلك هو مفهوم التغريب (بالروسية: Ostranenie) (٢٧). وخلاصة المفهوم أن الفن لا يقدم الأشياء على ما هي عليه في الحياة، ولكنه ينقلها إلى سياق، فتصير أشياء جديدة، مختلفة عن أصولها الحية. وعلى نحو ما، تنطوي الفكرة على مشابهة لفكرة وردزورث عن الانفعال الفوري الذي يهدأ، ثم يستعاد بالتأمل ليصير انفعالاً مختلفاً صالحاً لقصيد. ولكن وردزورث يرى أن الفن، على هذا النحو، «تعبير عن الحياة، وهي كلمة مختلفة عن «الحاكمة» التي طالما ذكرها الكلاسيكيون، اختلافاً يظل معه الفن في رحاب الحياة. أما الشكلية الروسية فتريد أن يصبح سياق الفن مختلفاً عن سياق

هذا القارئ المغترب الذى نستنبطه استنباطاً من الخطاب الشكلي، هو نفسه القارئ الذى افتقدنا صوته عند تودوروف: وعند سمات وبروكس من قبل. بعبارة أخرى، إن القارئ المغترب قد صار القارئ المثالي فى الخطاب الشكلي الروسى، والأمريكى، والخطاب البنائى كذلك. وأصبحت السمة العامة للتجاهات النصية التى ترفع شعار التركيز على النص، أو القراءة الفاحصة، هى البحث عن قارئ محبٍ للاغتراب، مستعد لأن يخوض رحلة مطولة فى تضاريس النصوص. صارت القراءة فصلاً بعد أن كانت تأثراً.

والخروج من الحياة إلى أفق مغترب عنها معناه غيبة المعنى عن القراءة، لقد أصبحت القراءة، وصفاً، أو تحليلاً، والوصف والتحليل ليسا بتأويل. ومادام النص مواز للحياة، لا يحيل إلى شئ خارج نفسه، فلا معنى. ولكن غيبة المعنى تعنى غيبة القراءة، فلا قراءة بغير اهتمام يمثل معنى. لذا صار النص هو المعنى نفسه. صارت الغربة صانعة لمعناها بمعزل عن الحياة. أما الشكليون الروس فتصورهم الإدراك الفنى الذى يعيد للأشياء جدتها، وهو يخرجها من سياقها إلى سياق الفن، صار هو المعنى المحوم على النصوص كلها. وأما الشكليون الأمريكيون، فلقد مربنا أخذهم بما أسماه الحقيقة العامة. وأما البنائيون، فلقد غلب عليهم المعنى الوظيفى، فصار المعنى هو وظائف الأدب، والتغوية فى النص، وليس رسالة النص - وبدأ واضحاً أن القارئ مستلب استلاباً جديداً فى ضوء النزعات النصية. القارئ غير حر؛ فلا حرية بلا معنى، ولا حرية بغير حياة. ولقيت النظريات النصية هجوماً شديداً عليها من نظريات القراءة: الهرمنوطيقا، ونظريات التلقى. وكانت الوسيلة الكبرى فى مواجهة النقد الذى يشير غيبة القارئ الحر والاكتفاء بالقارئ الواعى المغترب، هى إنشاء علم العلامات: السيميولوجيا. ذلك لأن دراسة العلامة، شأنها شأن دراسات الدلالة Semantics كلها، تحاول أن تظل نصية، بإخلاص، مع استحضر أفق المعنى بوصفه حرية. من ثم وجد باحث مثل جون ليونز نفسه وهو يبحث عن معنى «المعنى» أنه مضطر إلى ربطه بالقصد intention، من جهة وبالمغزى أو القيمة

الحياة، فلا يجوز أن «نقهم» الفن فى ضوء مشابهته للحياة. وهنا نكتشف أن غاية النظرية الشكلية إنشاء نظرية جديدة للقراءة، تحرر القارئ من سطوة الحياة التى تحتل وعيه طوال الوقت: داخل النص، وخارجه. وهكذا يحتاج الشئ إلى بعض الاغتراب «singularisation»، حتى يتأسس تأسيساً فنياً. ومن ثم تصبح كلمة «التوازي» ذات قيمة كبيرة لأنها تصور عالمين متوازيين غير متداخلين: عالم الفن، وعالم الحياة. وفى مقابل جماليات المحاكاة الكلاسيكية، والتعبير الرومانتيكية والانعكاس الواقعية، تقف جماليات التوازي تحرر القارئ من سطوة البحث المستمر عما يقف خارج النص: الأخلاق العامة، الذات الفردية، المجتمع الطبقي، وتستبدل بهذا الخارجى علماً داخلياً مستقلاً هو النص، بوصفه تكويناً لغوياً مجازياً لا يشبه الحياة.

من المؤكد أن خطاب القارئ لا يزال غير مسموع فى الخطاب الشكلي، ولكن منطلق الخطاب الشكلي فى دعواه، هو الدفاع عن القارئ، وتخويره من استلاب النظريات السابقة له. مع الخطاب الشكلي صار على القارئ أن يتحرر من عاداته الذهنية، ومن التصور اليومي للأشياء؛ لأنه يعالج لغة الفن، وهى بطبيعتها روائية، لأنها بطبيعتها تقنية، وكونها تقنية يعنى أنها آلية تحول الشئ إلى شئ مختلف. لقد أصبح القارئ المنشود، القارئ الضمنى فى الخطاب الشكلي، هو القارئ الذكى، المدرب على التحليل، القادر على التمييز بين الأشياء، ولا تخدعه المشابهات الظاهرة.

هذا القارئ «بالضرورة، مغترب، أو مستلب.

مغترب عن الحياة، وعن نفسه، وعن المجتمع، ليسكن عالم اللغة.

واغترابه حركة، لذا هو أنشط من القارئ الأول وأقل صلصالية.

وهذا الاغتراب هو ما أتاح لخصوم الخطاب الشكلي، وبخاصة الماركسيين، اتهامه بالرجعية، أو الانسحابية، أو السلبية. وأحسن الشكليون الدفاع عن أنفسهم، والذب عن مبدأ الاغتراب. ولكن الشئ الذى لم ينكروه هو أن الفن غربة مضيفة. الحرية التى يعد بها الاغتراب ذات بريق خلاب.

التداولية النظر ليس مخرجاً من مخرجات الذات القارئة، بل هو نتاج الموقف والسياق. هو « إذن، وضعى لا ذاتى، قابل للتعيين بوصفه حقيقة، وليس نتاجاً من فيض الخيال-Imagi nation، محتزجاً بالوهم Fancy، منبثقاً عن أحلام ويرى وفلسفات وغرائز. هو عمل منضبط وليس حرية طابقة.

القارئ الشيطاني:

يقفز رومان إنجاردن على حافة دقيقة بين فلسفة الفن، بالمعنى التقليدي لها، وفلسفة القراءة بالمعنى الذى يلتفت إلى القارئ، وتضعه فى بؤرة الضوء، ومركز النظر، وتستبدله بالأديب وبالتص كليهما. ولقد انتهى روبرت هولب من استعراضه عطاء إنجاردن النظرى، بوصفه من الرواد المعاصرين لنظرية التلقى، قد خرج من إهابة يابوس وإيزر على أنحاء شتى، إلى القول:

من هنا كان فهم إنجاردن للقارئ على أنه فرد مثالى، منفصل عن أى تجمع أوسع ومستقل عنه. أما المسائل السياسية، أو الموضوعات المتعلقة بالطبقة الاجتماعية فلم يكن ينظر إليها إلا بوصفها معوقات لعملية التحقق العياني، وبأنها غير مرغوب فيها، ومن الممكن تجنبها شأنها شأن الغفلة عن النص.^(٣٠)

هذا الخطاب الذى يصوره لنا هولب هو عينه خطاب القارئ المغتر، من بعض الوجوه. إنجاردن يسعى إلى أن يحرر القارئ عن صلصاليته، يسعى إلى أن يحرره من مؤثرات الحياة التى تشكله، والتى تجعله دائماً تابعة ردود أفعالها محددة لها سلفاً. لذا ينأى إنجاردن عن السياسى والاجتماعى لأنها عوائق تمنع القارئ من أن يقرأ النص - بلغة التحقق العياني، على القارئ أن يعاين النص فى ذاته، وهو لهذا مضطر إلى أن يقترب عن « أى تجمع أوسع ومستقل عنه». فى ضوء المنهج الظواهرى الذى استخدمه إنجاردن على القارئ أن يحقق شيئاً من الاغتراب، أو الانفراد بالنفس، أو لنقل الفردانية-Singu larisation. ووسيلة للنجاة من العالم الذى يأسره، وبموق تحققه، هو النص. يحذر إنجاردن من الغفلة عن النص. يطالب إنجاردن بالتركيز على النص. كل هذه هى علامته

Significance or Value، من الناحية الأخرى.^(٣١) وأصبح

القارئ المغتر محبباً حول مرعى القارئ الحر من قهـ. ويبدو أن خطاب التداولية محاولة أخرى لإحياء القارئ المغتر مع الانتعاش بالفكر الجديد الذى أثارته نظريات القراءة. ونقرأ تعريف ليشن للتداولية:

من الممكن أن نعرف التداولية Pragmatics تعريفاً حسناً بأنها دراسة كيف يكون للملفوظات معان فى المواقف. ولسوف أقدم فى هذا الكتاب وجهة نظر مراجع للتداولية من خلال خطة شاملة لدراسة اللغة بوصفها نظاماً للاتصال. وهذا يعنى، باختصار، دراسة استخدام لغة ما بوصفها متميزة من - ولكنها متعلقة كذلك ب- اللغة فى نفسها منظوراً إليها من جهة أنها نظام شكلى - أو يستقى بوضوح أشد: التحور (بأوسع معانيه) بمعزل عن التداولية. ولكى نناقش هذا ليس كافياً أن نعرف التداولية تعريفاً سلبياً بوصفها اتجاه فى الدراسة اللغوية لا يتوافق مع نظام اللغويات. وعلى المرء، فسوق هذا، أن يطور نظريات للوصف، ومناهج له، غريبة على التداولية نفسها، توضح أن هذه النظريات والمناهج يجب أن تكون مختلفة عن هذه النظريات والمناهج التى تراثه التحور. ذلك أن مجال التداولية يمكن حينئذ أن يعده وحدوده مختلفة عن حدود التحور، وتوضح، فى الوقت نفسه، أن المجالين مترابطان فى إطار واحد متكامل لدراسة اللغة.^(٣٢)

وما يبدو، فى كلام ليشن، من علاقة اتصال وانفصال بين التداولية والتحور، ومن تمييز بين لغة تشغل التداولية، ليست نظاماً شكلياً، ولغة أخرى تشغل بها الأولى، ولكنها نظام شكلى، إنما ذلك كله مظهر الحرص على الوقوف بقدمين: أحدهما داخل النص، والأخرى خارجه، فى المواقف التى تكتسب الملفوظات فيها معانيها، كما يقول ليشن أول المتنبس. ولعل الالتفات إلى المعانى التى تولدها مواقف اللغة يستدرك نقصاً ملموساً فى القارئ المغتر عن ذاته، المنعزل عن مواقف الحياة، المفترض وراء هذا الخطاب النقدي المخوف بنزعة نصية قوية. ولكن المعنى الذى تثر فيه

جادامر إلى أن الفهم كله «من قبيل الحكم المسبق» -Prejudicial ومنحه قدرًا كبيرًا من التفكير ليعيد تأهيله، ويجرده من الإيحاءات السلبية التي اكتسبها من عصر التنوير Enlightenment^(٣٢). وافترض قيام القراءة على حكم مسبق استمد ضرورته من الحاجة إلى إنشاء الدائرة التأويلية على أساس من حركة ترددية تبدأ من الذات إلى الموضوع، وتعود من الموضوع إلى الذات، وتكرر الصعود والهبوط كثيرًا. ويفضل فكرة الحكم المسبق اشتمل النموذج الهرمنيوطيقي على قدر من الملاحظة لأوهام الذات التي تنتج ما يسمونه باسم إساءة الفهم.

يقول جادامر في مقال له عن العلاقة بين التركيب والتفسير:

طالما كان هناك توتر بين ممارسة الفنان، وممارسة المفسر. ومن وجهة نظر الفنان يبدو التفسير متعسفًا ذا نزوات، ما لم يكن حقًا زائفًا. ويغدو هذا التوتر كله أهم شيء عندما نعالج التفسير تحت اسم العلم وروحه. ويلقى الفنان المبدع صعوبة قصوى في أن يقتنع بأن التغلب على صعوبات التفسير كلها ممكن باستخدام البحث العلمي. فمشكلة الإنشاء والتفسير تمثل حقًا قضية خاصة في العلاقة العامة بين الفنان المبدع والمفسر. ومهما يكن الاهتمام بالشعر والتركيب الشعري، فليس من الشائع أن نجد ممارسة التفسير وممارسة الخلق الفني متحدتين في ذات واحدة. وهذا يوحي بأن التركيب الشعري له صلة أكثر حميمية بممارسة التفسير من الفنون الأخرى. وحتى عندما ندعي اتخاذنا مواقف علمية في تفسيرنا، فإن هذه الممارسة لا تبدو قابلة للمناقشة حينما تطبق على الشعر، قابلية أكبر مما يعتقد الناس بعامة. ونادرًا ما يبدو البحث العلمي متجاوزًا لما هو شائع في أي ارتباط فكري بالشعر. ولن يكون مدهشًا أن ندرك كيف اخترق التأمل الفلسفي كثيرًا الشعر الحديث في هذا القرن. ولن تنشأ، من ثم، العلاقة بين التركيب الشعري والتفسير، ببساطة، من خلال سياق العلم، أو الفلسفة، وحدها. إنها، أيضًا،

القارئ المغترب. ولكن إنجاردن فينومينولوجي، والتحقق الحدسي، أو العياني، نشاط متعالٍ، أو مثالي، للذات الفردية. وإلحاح إنجاردن على هذا النشاط يضيف سمةً على هذا القارئ المغترب صارت أخص سمات الخطاب الهرمنيوطيقي عن القارئ. تلك هي النشاط. خطاب القارئ صار مسموعًا، حاضرًا حضورًا صريحًا. ولكن الخطاب لا يزال يفرض وصايةً على القارئ؛ يحدد له ما يجب أن يهتم به النص، وطريقة الاهتمام به التحقق العياني. حرية القارئ لاتزال منقوصة، مهما يكن قد انتقل، أخيرًا، من الهامش إلى المتن، من مقاعد المستمعين إلى منصة الخطاب.

ومن المؤكد أن النظريات التأويلية قد أعانت طويلاً على بقاء القارئ في أسر النص. ومن الممكن تلمس هذه الحقيقة في مصطلح يعدُّ مفهومًا رئيسًا من مفاهيم الهرمنيوطيقا: هو مصطلح «الدائرة التأويلية» Hermeneutic Circle. ولقد طفق هيدجر Heidegger يؤكد الأساس الوجودي للدائرة التأويلية، وهو الأمر الذي استفاد منه بولتمان Bultman، الذي وجه هرمنيوطيقاه إلى العناية بالنصوص الدينية مواصلة لتقاليد الهرمنيوطيقا الكلاسيكية. والتمس بولتمان هذه الدائرة التأويلية في اضطراب المفسر «إلى أن يكون مؤمنًا لكي يفهم، في حين يعدُّ فهم الرسالة نفسه ضروريًا لاكتساب الإيمان»^(٣٣) فالدائرة التأويلية تتمثل في هذه العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع، أو القارئ والنص؛ فالذات تسقط من نفسها إيمانها على النص لكي تفهم، والنص يبعث برسائله إلى الذات حتى إذا تمكنت من فهمها تأسس لها إيمانها.

واستعان جادامر Gadamer بفكرة الدائرة التأويلية كذلك، وهو يعالج تاريخية الفهم، وكان هدفه من إثبات تاريخية الفهم تشجيع التقدير الفلسفي للعلوم الإنسانية Geisteswissenschaften. بنى جادامر تصورين على تصورين: الأول تناول هيدجر للفهم بوصفه حركة منطلحة إلى الأمام، أو بوصفه بنية أمامية Fore-Structure، والتصور الآخر تصور بولتمان للحكم المسبق Prejudices، الذي وجده بولتمان عند هيدجر، وانتقده، ثم وسعه حتى اتخذ صورة «الحكم المسبق» الذي يؤسس «أفقًا معطى للفهم». وذهب

تمثل مشكلة داخلية فى التركيب الشعرى، ومشكلة للشاعر والقارئ بالمثل. (٣٣)

مع بساطة الرؤية التى يطرحها جادامر فى النص المقتبس، فإن التوتر الذى يشغل اهتمامه بين إنشاء النص ونفسه مظهر من مظاهر الدائرة التأويلية التى تشغل هذا الضرب من الخطاب المعنى بالتأويل ونظرية التلقى والقراءة. ومن الواضح أن جادامر لا يريد أن يتماهى التأويل مع العلم أو الفلسفة؛ لأنه ضرب من الممارسة ذاتية الطبيعة. وجادامر يريد للطرفين: النص والمفسر، أن يلتقيا، بل يتحدا فى ذات واحدة وفى الوقت الذى يقبل فيه التفسير أحكاماً مثل التعسف، والنزوية والزيغ، فإنه يقبل، من جهات مقابلة فى النظر، الأحكام المضادة. التفسير، لذا، قد يكون فهماً صحيحاً، وقد يكون إساءة فهم. ولاشك أن القارئ الذى يحس التوتر المشار إليه بين ممارسته التفسير وممارسة المبدع للإنشاء والتركيب، قارئ نشط، لا يحس خمولا، يقظ الحواس، متفتح وجوده، مجتهد ذهنه، حادة قصوده، ولكنه يظل مستلباً من ناحيتين؛ على الرغم من تحرره من اليقين السكونى القديم، ومن السلبية العقيم المتوارثة؛ الناحية الأولى هى استغراقه فى النص، الأمر الذى جعل جادامر يحول، آخر المقتبس، مشكلة التوتر هذه إلى مشكلة داخلية فى التركيب الشعرى، على أطرافها يقف الشاعر والقارئ معاً، بعبارة ثانية، جعله يفترض أن النص ينشئ التفسير المنشود، فيعدم القارئ خياراته الأخرى، والناحية الثانية هى محاصرة القارئ بأحكام قيمة تميز بين فهم وإساءة فهم، فلا مفر له من أن يمارس قراءة واحدة لاغير ليحظى بحكمي بصف قراءته بأنها فهم صحيح.

وحديث بالذکر أن القراءة التى يؤديها القارئ النشط هى، آخر الأمر، فهم فحسب، مهما يكن مزينا بصفات الفاعلية، والخلق المجدد، أو الإبداع الموازى، أو موت المؤلف وميلاد القارئ - بحسب عبارة رولان بارت الشهيرة - فإن ما يقدمه لا يعدو أن يكون فهماً، أو تلقياً نشطاً مستكشفاً. هو قارئ نشط كشباب الكشافة، جوال. ولكنه ليس مكتمل الحرية. ومن عجب أن المرادف الإنجليزي للفعل يفهم Understand، له دلالة المورفولوجية؛ فالمقطع الأول Under

يعنى تحت، والمقطع الآخر Stand يعنى يقف؛ فكأنى بالفهم قد تكون من وقوف تحت مظلة النص. لا يزال القارئ النشط قارئاً فى الظل، أو الهامش. لم يخرج بعد إلى شمس الحرية التى يعرفها القراء ويمارسونها عملياً، ولما وجدوا لها مصداقاً نظرياً بعد.

القارئ الحر:

أوضح جاك دريدا أننا فى حاجة إلى «بروتوكولات للقراءة». ولكنه لم يكتشف ما يشيع هذه الحاجة. واختار روبرت شولز هذا التعبير عنواناً لكتابه، لكنه سارع فى افتتاحية الكتاب مؤكداً أن الكتاب لا يقدم البروتوكولات المطلوبة، وأنه، فحسب، تأمل فى صورة مقال من أجزاء ثلاثة: الأول يتحدث عن القراءة بوصفها نشاطاً تناصياً - An intertextual activity، والثانى يتناول التفسير بوصفه السؤال عن البروتوكولات، والثالث يتناول النقد بوصفه علاقة بين البلاغة والأخلاق. (٣٤)

لقد أحسن كلاهما، إذا كانت البروتوكولات تعنى نظاماً إجرائياً واحداً يتبعه الجميع للوصول إلى قراءة واحدة تسمى القراءة الصحيحة.

إذا كانت البروتوكولات شبيهة بالإجراءات السقيمة الموحدة فى دور التعليم التى تلزم القارئ بأن يعرف بالمؤلف، ومناسبة النص، ومعانى المفردات، ونشر العبارات، ورصد الأفكار الكلية، وتفصيل الأنماط البلاغية، وترديد الأحكام العامة عن النوع الأدبي، أو الشكل النمطى المستخدم فى بناء النص، فإن البروتوكول عمل ضار خطير، يسد الباب على الحرية والنمو، ويفتت النص، ويهدر خيال القارئ، ويترصد له فى كل سبيل يذلف منه إلى أرض حقيقية. ولاشك أن دريدا وشولز كانا أبعد الناس من هذا التصور المدرسى.

القارئ الحر يتخلص من كل تنميط لخبرته.

القارئ الحر قارئ يمارس الاختيار. ولاشك أن الوجوديين قد أسهبوا فى الحديث عن الاختيار، وأنشأوا يقولون إن «القرار Decision يضع الوجود فى مواجهة نفسه

لذا هو كالتأثر، يملك النظرة المحلقة البانورامية، والعين ترى قدر ما تستطيع النظر.

التجول في أفق التناسل وحده يضع القارئ في أرض رحية، مترامية الأطراف، مليئة بالعجائب والمفاجآت، لانعرف الحدود. فشم تناسل في داخل النوع الأدبي الواحد، وشم تناسل في خارج النوع وسط الأنواع الأخرى، وشم تناسل خارج الكتابة الأدبية كلها، وشم تناسل مع نصوص الواقع المعيش، وشم تناسل بين النص ونفسه في بعض الأحيان، وبينه والتجارب الشخصية للقارئ. فحين يكون التناسل استراتيجياً للقراءة يتفتح الوعي على رحابة مذهلة كهوة الوجود التي طالما رنق الوجوديون فيها، وأمعنوا في التحديق.

والقارئ الحر قد تحرر من أحكام القيمة، لأنه حين يأخذ ويدع، أو يقبل ويرفض، لا يمارس الحكم بل يمارس الاختيار، والاختيار ذاتي بالضرورة لا يمكن فرضه على الآخرين. وما ودعه القارئ الحر قد يأخذ قارئ آخر يمارس حرته.

وهو كذلك حر من الموقف الوصفي المحايد، لأن الاختيار تورط، ولا سبيل للقارئ الحر ليحقق حرته إلا بهذا القدر من التورط في الوجود. لاعدمية عند القارئ الحر.

والقراءة فعل من أفعال الخيال الطليق مغمم بالأحلام، مفروش باليوتوبيا، قد يؤسس على وهم، ولكن لاعار في الوهم، لأن الحياة قد تتطلب أوهاماً مقبولة. أنت تتخيل مثلاً أن الأرض منبسطة لشمس، وهي كروية، ولا خطر على الإطلاق، عند السائر على قدميه، في توهم بسطة الأرض. ولما كان الخيال يعرف أن الكتابة لعب، وأن القراءة بالمثل لعب فإن اللعب ينطوي على أوهام حميدة، لا خطر منها، بل لها لذتها، وعليها يؤسس الخيال شطحاته الفعالة. إنه اللعب الخلاق الذي ينتج معرفة، ونمو، وينير ظلام الوجود. إنه اللعب الذي ينبعث من حرية مفعمة بالمسؤولية.

حضرة المحترم:

من السهل على القارئ أن يميز في رواية نجيب محفوظ: (حضرة المحترم) ^(٢٧) مسارين متوازيين بنائياً: الأول

على نحو يشير حتماً للقلق ^(٢٥) ويقولون: «على المدى الطويل، مهما يكن الأمر، فإن ما يُختار حقاً هو الذات. ذلك أن الذات تنبثق من قراراتها. فالذات ليست معطى جاهزاً بذاتية. وما هو معطى هو حقل من الإمكانية، وبينما يسقط الوجود نفسه في هذه الإمكانية فإنه يبدأ يقرر من سيكون» ^(٢٦)، ويقولون عبارات كثيرة تجرى في هذا المجرى، ولن يكون الاختيار الذي يمارسه القارئ الحر خطيراً بغير هذا العمق. لكنه يقبل ألواناً أخرى من الاختيار، تبدأ بانتقاء معنى من المعاني التي يسجلها المعجم أمام كلمة ليكون المعنى الملائم لسباق ما، صعوداً إلى أن تكون اختبارات القراءة إعادة فحص للذات، وإنشاء جديد لها، في مواقفها الباطنية، ومواقفها الاجتماعية، جميعاً.

هذا ما يفتح الباب أمام القارئ الحر لإثارة السؤال الشخصي. ومن عجب أن الكتاب لا يحلمون بشئ قدر حلمهم باللحظة التي تتحول فيها الكتابة عند القارئ إلى سؤال شخصي. إنها اللحظة التي يسأل فيها القارئ نفسه لماذا لا أكون على هذا النحو؟ أو لماذا أكون على هذا النحو؟. وألوان الكتابة التحريضية كلها مؤسسة على قارئ ضمنى كالتحولة تحول رحيق الزهور إلى إفراز ذاتي. الكتابة التحريضية تنتظر من القارئ أن يثير السؤال الشخصي ولكنها تفضل أن يكون القارئ صلصالاً لتشكله على النحو المختار. ومع الوعي بأن القارئ الحر ليس صلصالاً، فإن السؤال الشخصي يظل على درجة عالية من الأهمية لأنه الخطوة التي يحاول بها القارئ أن يجعل القراءة فعلاً من أفعال النمو. وكثيراً ما يكتفى القارئ، مدحاً للنص، بأن يقول وجدت نفسي في العمل. ولكن وجودها لا يكفي ما لم تخض صراعات النمو غير المقيدة بمرحلة عمرية ما.

والقارئ الحر ليس صلصالاً، ولكنه يستطيع، أن يتساءل عن الأخلاق العامة، والوجدان الفردي والعلاقات الاجتماعية، والمجازات اللغوية، والعلاقات البنائية، وتناقض الخطاب، والمعطيات السيكلوجية، وصور التاريخ، وفعاليات المكان والزمان، ومراتب الوجود والاهتمام الشخصي. هو حر،

والآخرة» (ص ١٦٧)، «والموظيفة حجر فى بناء الدولة، والدولة نفحة من روح الله مجسدة على الأرض،» (ص ١٩١)، «والموظيفة فى تاريخ مصر مؤسسة مقدسة كالعبد، والموظف المصرى أقدم موظف فى تاريخ الحضارة...» (ص ١٤٥)، إلى آخر هذه العبارات.

هذا الخطاب يستطيع أن يدفع الخيال إلى مسارات شتى ليس منها نسبة الطعن على الدين إلى النص. القارئ بهذا الاختيار المذكور ليس حراً؛ إنه آلة مشحونة بتصوير معين للخطاب الدينى تنكر ماعده، وإن يكن الخلاف صورياً. عثمان بيومى لم يلحد قط، ولكنه يجد فى المفردات الدينية عوناً على إدراك التعلق الهائل لروحه بمسار الوظيفة. والإشارة إلى مصر مسار ثانٍ للتأويل، ولكننا سنفقد كثيراً من حريتنا حين نهای بها عثمان بمصر، أو بالموظف المصرى عبر التاريخ. عثمان يؤدج وعيه بهذه الممارسات فى الخطاب. يعطيه قوة الحكمة، ونبالة المقصد. وتضفير الخطاب الأدبى بالمفردات الدينية، أو الصوفية، مجاز يقرأ به الراوى وعى عثمان وعالمه. وفى الوقت نفسه يظل علامة على أن عثمان لايركن إلى الخطاب الدينى التقليدى، بل يستمد خطابه من أشواقه وعالمه.

ثمة أناس لايتحركون مثل سعبان أفندى بسيونى. ثمة الرجل الطيب التمس. إنه يترجم بحكمة لم يتعلم منها شيئاً. كذلك كان أبوه عم بيومى. ليس كذلك من مست النار المقدسة قلوبهم. هناك طريق سعيدة تبدأ من الدرجة الثامنة وتنتهى متألفة عند صاحب السعادة المدير العام. هذا هو المثل الأعلى المتاح لأبناء الشعب ولاطمح لهم وراء ذلك. تلك هى سدرة المنتهى حيث تتجلى الرحمة الإلهية والكبرياء البشرى. ثامنة.. سابعة.. سادسة... خامسة... رابعة... ثالثة... ثانية... أولى.... مدير عام. معجزتها تتحقق فى اثنين وثلاثين عاماً، وربما تحققت فى أكثر من ذلك. أما الساقطون فى وسط الطريق فلا حصر لهم. إن النظام الفلكى لايطبق على البشر وبخاصة الموظفين منهم.. والزمن يستكن بين يديه كطفل وديع ولكن لايمكن التنبؤ

مساره فى العمل، والآخر مساره فى علاقاته الجنسية مع النساء. ويستطيع القارئ أن يجد فى المسارين بنية انتضاد التى يقوم عليها النص.

يفتح النص نفسه بلحظة دخوله إلى عالم الوظيفة:

انفتح الباب فتراءت الحجرة مترامية لانهائية. تراءت دنيا من المعانى والمثيرات لامكاناً محدوداً منطقياً فى شتى التفاصيل. آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم. لذلك اشتعل وجدانه وغرق فى انبهار سحرى. فقد أول ما فقد تركيزه. نسى ماتاقت النفس لرؤيته، الأرض والجدران والسقف. حتى الإله القابع وراء المكتب الفخم. وتلقى صدمة كهربائية موحية خلاقة غرست فى صميم قلبه حباً جنونياً بهجة الحياة فى ذروتها الجليلة المتسلطة. عند ذاك دعاه نداء القوة للسجود، وحرضه على الفداء، لكنه سلك مع الآخرين سلوك التنوى والابتهاال والطاعة والأمان. كالوليد عليه أن يذرف الدمع الغزير قبل أن يملأ إرادته. وتلبية لإغراء لايقاوم خطف نظرة من الإله القابع وراء المكتب ثم خفض البصر متحلياً بكل ما يملك من خشوع (ص ٣).

البداية تؤذن بأنه ميلاد، وما سبقه مخاض فحسب؛ لذا بصور الراوى الغائب العليم عثمان بيومى كالوليد. وتؤذن البداية كذلك بإعلاء الحياة الوظيفية لتصير حياة دينية مقدسة. ويجتهد النص فى الانتحاء بالمكان: الحجرة منحى الاعتبار المقدسة قبل أن يسمى فيما بعد باسم صوفى: «الحضرة» (ص ٤). ودمج الخطاب نفسه بمفردات دينية: الإله، السجود، الفداء، التقوى، الابتهاال، الطاعة، الخشوع، محاكاة بمشاعر ليست منبثة الصلة بها: الانبهار السحرى، فقد تركيزه، ناقت النفس، صدمة كهربائية، حباً جنونياً، بهجة الحياة فى ذروتها الجليلة المتسلطة. ولسوف يصير صوت المدير/ الإله، فيما بعد، «صوت القدر نفسه» (ص ٤). ولن يكون غريباً فيما بعد أن نقرأ: «إن الدولة هى معبد الله على الأرض، وبقدر اجتهدنا فيها نتقصر مكانتنا فى الدنيا

منها أبناء الشعب، بذلك جرى العرف منذ تنحى عنها الموظفون البريطانيون» (ص ١٦٥). ومنها الإشارة إلى وجود حديقة الحيوان في الخلاء خارج المدينة (ص ١٠٧ - ١٠٨)، ومنها الإشارة إلى إلغاء البغاء (ص ١٥٥). هي إشارات تكفي لتحديد المدى الزمني التاريخي الذي تقع فيه الأحداث، وهذا يرضى من يريد أن ينشئ قراءة ترصد الصورة التاريخية التي ترسم الرواية ملامحها. ولعل التحديد التاريخي يعيننا على أن نرى في النمط البيروقراطي الذي يمثل عثمان بيومي شريحة من الطبقة الوسطى التي نمت في أعقاب ثورة ١٩١٩م نموًا ملحوظًا، وكان أملها في الحراك الاجتماعي يتركز في الصعود الوظيفي. وليس بعسير أن نلتقط الإشارات إلى أبناء الشعب من الطبقات الدنيا الذين يمثلهم عثمان، الذي رأى في قمة السلم الوظيفي المتاح «الأمل المنشود الذي كرس له العمر»، أو هو «جوهرة الأمل» (ص ١٥٠).

وإذا كنا قد رنونا للحظات إلى المجتمع التاريخي الكائن خارج الرواية، فمن الممكن أن نرنو إليه على نحو شديد الاختلاف إذا استدعينا ملحوظة جانبية عن الرواية؛ تلك أن الرواية قد نشرت بداية عام ١٩٧٧م. حينئذ يمكن طرحها، بالنظر إلى زمان التأليف لا الزمان النصي، في سياق نشوء سياسة الانفتاح الاقتصادي في مصر. هي أنسب لحظة لكي يتأمل كاتب قدير نموذج البيروقراطي العتيق المخلص في بيروقراطيته، فيحلل ظروف نشوئه، ويحلل تكوينه ومنظومته الأخلاقية والمعرفية. إنها لحظة بداية لزحف المشروع الخاص، والنمو شبه الرأسمالي، والمدد الاستثماري الاستهلاكي، وكلها أنشطة مضادة للبيروقراطية والقطاع العام. وعلى نحو ما تؤذن الرواية بأفول الطبقة محدودة الأحلام، المحصورة في فلك ضيق خاص.

واسهباً في كسر النص، والتمرّد على أسره للقارئ، نقفز إلى نقطة خارجية أخرى. إنها نجيب محفوظ نفسه الذي كان موظفًا شديد الانضباط غير متورط في العمل السياسي شأن عثمان بيومي، وإن لم يتطابق الرجلان كل التطابق. نجيب محفوظ الأديب، سيكولوجيًا، عاش حياة أدبية حافلة بأسرار الإبداع، وخفائاه، وعلاماته الهامسة،

بغده، إنه يشتعل، هذا كي ما هناك. ويخيل إليه أن النار المتقدة في صدره هي التي تضيئ النجوم في أفلاكها. نحن أسرار لا يضع على خباياها إلا خالقها (ص ١٠).

هذا المقتبس يمثل برنامجاً تتبعه الرواية؛ فهذا الترتيب المتدرج من الثامنة إلى المدير العام يمثل مراحل تطور المسار الوظيفي كله. هي تسع مراحل. مرتبة تنازلياً، كأنها الشهور التسعة للحمل، لكنها بترتيبها انعكسي التنازلي لانفضى إلى ميلاد، بل تفضى إلى موت، وإني ختام الرواية - الوليد - في المقتبس الأول - يرى، مسبقاً، مراحل العمر المقبل. أما ما قبل الوظيفة الذي يمثل بيومي، أبو عثمان، الذي كان يعمل على عربة «كارو» في حارة، فلا يبقى منه شيء. ولحظة الميلاد المفعمة بترانيم الحكمة، وبمسّ النار المقدسة للقلوب، هي لحظة دخول الوظيفة، وابتداء طريق سعيدة معلومة الخطوات. فيها يلقي رجلاً يصحبونه مراحل الطريق؛ حمزة السويدي نائب المدير، سمعان بسيوني مدير إدارة الأرشفة، بهجت نور صاحب السعادة المدير العام، إسماعيل فائق المدير فصاحب السعادة، عبدالله وجدى مدير الإدارة. وهو في هذه الطريق لا يمثل السائرين فيه كلهم، لأن الساقطين وسط الطريق لاحصر لهم. هو من التدرج التي مست النار المقدسة قلوبهم. ما أسهل أن تقول هو النموذج المثالي للبيروقراطي! هذا يتيح لنا قراءة تسعى إلى تحليل النمط الاجتماعي.

ولا يصور هذه الكينونة المتميزة من الشعور بأنها ذات نظام فلكي خاص بها. وهو لأجل هذا لا يعيش الزمن المؤلف؛ لأن زمانه مراحل طريقه فحسب. وليس غريباً أن نقرأ «الزمان لم يكن موجوداً، كانت حارة الحسيني مكاناً صرفاً» (ص ٧٨ - ٧٩). وعبر ضعف الزمان عن رتابة الحياة التي حدد مراحلها سلفاً في هذا المقتبس. ولا ينفي هذا انضعف للزمان وجود زمان تاريخي نستنبطه من إشارات متناثرة: منها أن يقال له إن وظيفة مدير الإدارة يراعى فيها المكانة الاجتماعية، فيجيب: «ذلك كلام يصدق على الوكيل أو الوزير، أما مدير الإدارة، بل والمدير العام، فلا يحرم

وتأملاته الباطنية، فى موازاة حياة العمل الوظيفى الروتينية. لم يقل فى الرواية، آخر المقتبس الطويل الأخير، : «نحن أسرار لا يطلع على خباياها إلا خالقها».

لنرجع إلى عثمان بيومى.

الرواية تجرى فى مسارين متوازيين اجتهد عثمان بيومى عبثاً فى توحيدهما: المسار الأول المسار الوظيفى، أما المسار الآخر فهو العلاقات الجنسية التى كانت تربط عثمان بيومى بالمرأة. وفى مقابل حشد الموظفين الذى جمعنا سلسلته من قبل نجد سلسلة أخرى من النساء: سيدة، قدريه، سنية الأرملة، أصيلة هاتم الناظرة، أنسية رمضان، إحسان إبراهيم، راضية عبدالخالق.

ساعة اللقاء عند أعتاب الخلاء مقدسة أيضاً، وهو يهرع إليها بقلب مشغوف، وبمرح من يتخفف من حمل الأيام بثقلها العتيد. هناك عند مشارف الصحراء يقوم السبيل الأثرى المهجور، على أدنى سلمه يجلسان جنباً إلى جنب فى أحضان الأصيل اللامتناهية، تترامى الصحراء أمامهما حتى سفح الجبل، ويغنى الصمت بلغته المجهولة. سمرتها الغامقة تشبه لون المساء المتحفز، سمره موروثة عن أم مصرية وأب نوبى توفى وهى فى السادسة. زمالتهما القديمة فى الحارة تمتد أصولها فى الماضى البعيد حتى تتلاشى فى منبع الحياة نفسه. عندما ينظر فى عينيها النجلوين الواسعتين أو يرى جسمها الصغير المدمج الفائر بالحياة فإنه يتلقى المثلث المثير لفضته الذى يبعث فى غرائزه البقطة والابتهاال. إنها قرينة طفولته فى الحارة وفوق السطح، وزميلته فى الكتاب... (ص ١٦).

تدل كلمة «أيضاً» فى بدايات المقتبس على التوازى، والتساوى، بين العالمين: عالم الوظيفة وعالم الحياة العاطفية والجنسية لعثمان بيومى. وهماو ذا العالم الثانى يصير مقدساً يستقبل فى خلاء، أو فى خلوة - والصلة بين العالمين تتحدد وظيفياً فى أن الثانى تخفف «من حمل الأيام بثقلها العتيد»، وهو الحمل الذى يحط على كتفى عثمان بأعباء الحلم

الوظيفى. ولقد رأينا من قبل المستوى الأول يضع تصوراً للزمان، يجرده من الزمان التاريخى المتعين، ويجعله تاريخ الصعود على معراج الوظيفة من درجة إلى درجة، كأنه عارج فى السماء، يتخطى سماءً إلى سماءٍ تالية «ربما يصل إلى سيرة منتهاه. هذا الزمان المجرد يزداد تجرداً فى المستوى الثانى» فالحظات اللقاء العاطفى ليست إلا خروجاً تاماً عن الزمان كله، بصوره كلها: الزمان التاريخى، وزمان الطموح. هذا التجرد المضاعف هو ما دلّ عليه التخفف من حمل الأيام.

لعلنا نذكر ما مرّ بنا من وصف للحظة دخوله مكتب المدير العام. هناك فقد تركيزه، وفقد سيطرته على إدراكه المكان. وهنا يمتلك إحساساً مضاعفاً بالمكان، يرى الصحراء والسبيل الأثرى المهجور، والسلم، والأصيل، والجبل. بل إن الصمت ليغنى بلغته المجهولة؛ فالمكان هنا ليس سرّاً، بل بوحاً، وغناءً، ووضوحاً، وإن يكن خلاءً معتزلاً مجهولاً. أما المكان هناك فكان مفعماً بالسر الهائل الصامت وإن يكن المكتب، بطبيعته، مكاناً عاماً غير مجهول.

وملامح سيدة شديدة الوضوح، وهى تشبه المساء المتحفز؛ إذ هى جزء من المكان وليست تحليفاً فى فضاء الزمان الذى يحركه، فحسب، الطموح. لذا ليس غريباً أن يصف حارة الحسينى، فى موضع آخر، بأنها كانت «مكاناً صررفاً» (ص ٧٨ - ٧٩) - فالمرأة كالمكان، هى العالم الأرضى، أو التحتى، فى مقابل طموح الوظيفة، فهو عالم سموى، فوقى.

وخلاصة جسم سيدة أنه «المثال المثير لفطرته الذى يبعث فى غرائزه البقطة والابتهاال». ومع أن «الابتهاال» يتعاطف مع كلمة «مقدسة»، فى البداية، لإشاعة جو من التسامى، تمده كلمة «المثال» بعون ملموس، فإن المثال المنشود مفعم بالفطرة، والغريزة، يناسبهما أن يكون المكان «أثراً» مهجوراً، ويناسبهما البحث عن أصل سمرتها فى ميراث عن أم مصرية وأب نوبى - وهواب مغرق فى البعد فى عناصر الأمة كلها - ويناسبهما البحث عن أصول زمالتهما التى «تمتد أصولها فى الماضى البعيد حتى تتلاشى فى منبع

قليل، أن العالم العاطفى موظف لتجديد الطاقة حتى يواصل عثمان عالمه الوظيفى، ورحلة العمل.

ولقد دل على أفضلية الطموح الوظيفى الحجج التى يتوسل بها عثمان إلى الهروب من الزواج - هرب من سيدة بحاجته إلى مواصلة الدراسة. وهرب من عرض سعفان بسيونى رئيس المحفوظات، أن يزوجه ابنته، بالزعم، كذباً، أنه يعمل أرامل وأطفالاً يعوقونه عن الزواج. وهرب من الزواج من أنسية رمضان مدعيًا لها أنه مصاب بمرض يمس رجولته يمنعه من الزواج، بل إنه شجع، كذلك، زميلهما فى العمل حسين أفندى جميل على التزوج منها. وكان صريحاً مع أصيلة هاتم فأخبرها بأنه لايتزوج، وطلب منها الاكتفاء بممارسة الحب. ولكنه على الرغم من هذا الإصرار على الاستمرار فى مساره الوظيفى لايعطله شئ، لم يكن بمستطاعه أن يتحرر من غرائزه، فظل يطلب الجنس كل مطلب، وأسهل سبله عليه اللجوء إلى قدرية فى الدرب المصرح لساكناته بالبقاء رسمياً.

وحاول عثمان جاهداً أن يلثم بين المسارين، فيجعل الزواج وسيلة للترقى الوظيفى. فطلب من أم حسنى، جارته الخاطبة، أن تبحث له فى بيوت الأعيان، والبيوتات الكبيرة، عن عروس، وكرر الطلب مرتين. ولكنها لم تقع له على عروس مناسبة، فارتاب فى أن وضاعة أصله تخول بينه وتحقيق هذا الأمل. وحين خاب أمله للمرة الثانية قال: «إن الذين يثرثرون حول صراع الطبقات لهم عذرم» (ص ١٤٣).

عدَّ عثمان الكلام عن صراع الطبقات ثثرة لأن مستقبله البيروقراطى يتعارض مع الاشتغال بالسياسة؛ فأطاح بالوعى السياسى خارج اهتماماته وعد صعوده الوظيفى الثورة الوحيدة الممكنة على أوضاعه الأولى، أو وضاعته الأولى. وقد تقدم أن الوظائف فوق المدير العام لاتنال إلا بالسياسة، والالتقاء إلى الأعيان والوجهاء. فحدود طموحه تقف قبل السياسة، وتصوره يوحى له بأن السياسيين أقل الناس قابلية نفعا، وأن الموظفين هم وحدهم القوة النافعة للحياة. وكان الحائل الأكبر بينه وبين أنسية رمضان أن فيها «وجد الأفكار

الحياة نفسه». كل شئ يؤكد الاحتفاء بعالم الغريزة بوصفه العالم الأرضى فى مقابل العالم السماوى الرسمى.

ويجب أن يثير انتباهنا كلمة «اليقظة» التى يعيها فى غرائزه جسم سيدة، ونضعها فى مقابل فقدان التركيز الذى اعتراه عند دخول مكتب المدير فى أول سطور الرواية. إنهما عالمان متقابلان حسياً وروحياً إلى حد كبير. وفى مقابل اليقظة الحسية، والتمكن فى المكان، على مستوى الحياة العاطفية، يبدو العالم الرسمى فى الوظيفة نوعاً من الخيال. لذا نقول أم حسنى حين تجدد عثمان يتهرب من الزواج من سيدة حتى لايعطله الزواج فى رحلة رقيه، وتجد سيدة قد قورت الزواج من غيره، مبررة قرار سيدة: «رجل حقيقى خبر من خيال» (ص ٣٨). وحين يتحرك المسار الوظيفى يصف النص حركته قائلاً: «الأيام أسرع من الخيال» (ص ٥٩). فعالم الطموح الوظيفى يجعله رجلاً من خيال، يعيش عمرًا من خيال، وليس، بمعيار الناس العاديين «رجلاً حقيقياً». والخيال الغريب يعبر عنه الناس أحياناً باسم الجنون. وعثمان يقول: «إنى أعذر من يظنون بى الجنون» (ص ١٢٠).. وذلك فى مقابل عالم العقل والمنطق والأسباب المادية الذى يعيشه الناس. وفى الإمكان أن نستفيد بمعارفنا عن الخيال، أو الجنون - الذى ألهب خيال ميشيل فوكو - لنصور قراءة للعمل نرى فى عثمان خطاباً مكبوتاً من خطابات الحياة قد انبعث ظاهراً مجسداً.

أما الآن، فيكفينا أن نلاحظ أثر هذا التضاد البنائى على تكوين شخصية عثمان فى ظل صراع الخطابات الذى تشهده الرواية - فإذا وجدنا عبارة «ألف فى خدمته الطويلة انقسام الشخصية والعذابات الأخلاقية» (ص ٨٤)، فإن هذه الإشارة دال قوى على هذا الانقسام فى شخصية عثمان بتنازع العالمين، وهو انقسام يذكر بالطبيعة المزدوجة للسيد أحمد عبد الجواد فى «ثلاثية» نجيب محفوظ الشهيرة، بين حياته الصارمة أخلاقياً فى أسرته، وحياة اللهو الخاصة. ولكن أحمد عبد الجواد لم يفصح عن عذابات أخلاقية، أما عثمان فلقد أومأ إليها إيماءً، ثم مضى النص لايجسدها، لاثنًا، فبالإمكان التوصل إلىها إيماءً، وهو وهمى لأننا عرفنا، منذ

الثورية التى يجهلها ويتجاهلها تهدد بمطاردته» (ص ٩٥). وقال لها: «الاعتماد على النفس خير من مهاجمة المجتمع الله يأمرنا أفراداً، ويحاسبنا أفراداً، وشق طريقك وسط الصخور خير من تسول صدقة من المجتمع، الظاهر أنك تهتمين بالسياسة وبما يسمونه بالأفكار الاجتماعية؟»، ثم قال: «هذا يعنى أنك لاتؤمنين بنفسك، أنا لا أعرف إلا عزيمتى وحكمة الله المجهولة!» (ص ٩٥). وهذا كله يرضى القراءة التى تستقرئ عثمان ملامح النمط البيروقراطى الخالص» (٣٨).

لم تكن السياسة وسيلة للصعود الوظيفى بل خطراً على الاستقرار فى الوظيفة. وكان لعثمان وسائل أخرى للصعود، كان منها محاولته الزواج من الأعيان. وهى المحاولة المخففة التى التبس معها الأمر عليه فلم يعد يعرف «أيهما الغاية وأيهما الوسيلة: المرأة أم الدرجة؟» ثم قال: «رجال كثيرون عاشوا بلا درجات ولكن من منهم عاش بلا امرأة» (ص ٩٦)، ليدل، فى التباس الأمر عليه، على أنه لاغناء له عن المرأة، ولاتراجع عن رحلة الدرجات. وظل يختلف إلى قدرية فى درب البغاء، حتى جاءت لحظة أخبرته فيها بقرار الدولة إلغاء البغاء الرسمى (٣٩). تدرجت مشاعر عثمان «فتساءل بانزعاج» (ص ١٥٥)، ورأى أنه «خبر غريب» (ص ١٥٥)، ثم سأل «بجزع ورعب» (ص ١٥٦)، ثم نجد «كم من مصائب توقعها أما هذه المصيبة فلم تجر له على خاطر، وقال بأسى...» (ص ١٥٦)، إن بيوت الدعارة ستتشر فى كل مكان، والأمراض كذلك، وستفسد آلاف من بنات الناس، «وتنهذه» (ص ١٥٦) «وشعر بيأس لا يطاق» (ص ١٥٦)، «وشعر بوحدته وضياعه ويأسه وبرغبة فى الانتحار» (ص ١٥٦). تدرجت انفعالات عثمان، ونمت عنفاً، حتى لم يجد أمامه سوى أن يتزوج البغى قدرية فى مفارقة هائلة، من السعى، كل مسعى، إلى الزواج من بنات الأعيان، إلى الاقتران ببغى، سرعان ما أدمت الخمر والأفيون فى وحدتها معه، وعجزها عن الإنجاب، وشعورها بالهوة الرهيبة بينهما، واجتهد حتى شفيت واكتنزت دهنا، ثم رجعت إلى الخمر والأفيون كرة أخرى.

وكان من مفارقات المصير^(٤٠)، كذلك، أنه لاحظ سكرتيرته راضية عبد الخالق، وقبلته راضية زوجاً على الرغم من فارق السن، ولما سقط مريضاً، فى أخريات رحلته الوظيفية، بلغه فى مرضه حديث بين راضية وعمتها، علم منه أنه كان زواج طمع فبعد أن كان يسعى إلى اتخاذ الزواج وسيلة يحتال بها على الصعود، احتالت عليه فتاة بالحيلة نفسها، وصار المخدوع بعد أن أخفق فى أن يكون الخادع.

إنه لمصير ممتلىء إخفاقاً.

ولم يكن الزواج - الحيلة المخففة - وسيلته الحققة فى صعوده، بل كان له وسائل أخرى:

إنه يواصل العمل بإرادة صلبة وشهوة نارية. هاهى كتب القانون تصطف تحت الفراش وفوق منصة النافذة. لا ينام من الليل إلا أقله. يعانق الأفكار ويصارع الغموض، وحتى النجاح لا يريد أن يقنع به وحده. ويوم الجمعة يخصص عادة للثقافة العامة الجديرة بالمديرين ومن فى خدمتهم. واهتم بالشعر خاصة، حفظ الكثير، بل حاول نظمه ولكنه فشل. قرر إن الشعر كان ومازال خير وسيلة للتقرب من الكبراء، والتألق فى الحفلات الرسمية. إنه لخسران فادح أن يفشل فى نظمه ولكنه على أى حال خير طريق لإنقان النثر، والخطابة لا تقل عن الشعر فى النجاح المنشود. والأسلوب الجزل مطلوب، قلبه يحدثه بذلك - واللغات الأجنبية مثله وأكثر. جميع تلك المعارف مفيدة، ولها وقتها الذى ترتفع فيه قيمتها فى بورصة المضاربات انديوانية، فليس بالتعليمات المالية وحدها يحيا الموظف (ص ٢٤ - ٢٥).

فالجد وسيلة أولى، والثقافة وسيلة أخرى، تدرج معرفياً من معرفة اللوائح المالية، والتعليمات الإدارية، إلى تعميق المعرفة بدراسة القانون عموماً، ثم صقلها بثقافة عامة ومعرفة متنوعة، ثم تنمية ذلك كله بمهارات أدبية يضاف إليها إتقان لغة أجنبية، أو أكثر. وسط هذا كله يصير الأدب وسيلة للتقرب من الكبراء، والتألق فى الحفلات الرسمية، وإتقان

يحررنا من عثمان - قليلاً - ومن خطته في الحياة . لذا فجماليات التلقى ستجمع بين جماليات الاندماج التي تتطلب من القارئ التقمص - سيكولوجيا - ، وجماليات الانفصال التي تتطلب من القارئ تأملاً نقدياً حذراً. جماليات القراءة المنشودة تتطلب أن ندخل «حضرة» هذا الرجل «المحترم» ، في منصبه «المحترم» وفي مسعاه «المحترم» ، فنحس تعاطفاً ، ولا يثمرنا التعاطف ، ونحس رفضاً ، ولا يثمرنا الرفض. هي جماليات جدلية للقراءة. هي في حاجة لقارئ حر حريص على حريته. وهي بهذا كله تحتاج إلى قارئ قادر على إثارة السؤال الشخصي ، فيلتفت إلى نفسه متسائلاً: أين أنا من عثمان بيومي؟ إن عثمان بيومي جدير بأن يثير سؤال المصير، وهو يتخبط في مصيره. وهو قمين بأن يجد القارئ الحر الذي لا يكره عثمان للوهلة الأولى، ولا يسد أبواب الحوار والقراءة؛ لأن عثمان ملتبس دينياً أو لأن حياته الأخلاقية فيها - الزنا أو النفاق، أو أن يسد الأبواب لأسباب اجتماعية أو سياسية، أو أدبية. فالرواية تقليدية، ظاهرياً، لكنها، بوصفها سلسلة من المشاهد مرتبة بحسب تطور عثمان وظيفياً، ليس بها بداية ووسط ونهاية، على النحو التقليدي. وهي واقعية مصورة لنمط اجتماعي، ولكنها، في الوقت نفسه، مصورة لوعي فردي، يفتقد إلى الوعي الاجتماعي، على نحو يدنو من تيار وعيه، أو ينعكس عليه تيار وعيه. على القارئ أن يتحرر من تصنيفات الأنماط، والأنواع الأدبية المعلومة مسبقاً، ليكون أكثر حرية في الإدراك، والتحليل، واختيار المعنى، وبناء القراءة، والوصول، مع عثمان، إلى سؤال المصير:

«وما يحز في نفسه أن كل شيء يمضي في سبيله دون مبالاة به» .

«التعيين والترقي والإحالة إلى المعاش، الحب، والزواج، وحتى الطلاق، صراعات السياسة، وشعاراتها المحمومة، تعاقب الليل والنهار..

«وها هي نداءات الباعة تنذر باقتراب الشتاء» .

«ولعله من محاسن الصدق أن القبر الجديد قد حاز رضاه تحت ضوء الشمس» . (ص ص ٢٠٧ - ٢٠٨) .. هكذا

الكتابة الديوانية، وقد انتفع عثمان، عملياً، من هذا كله، في صعوده الوظيفي. ومن عجب أن الأسلوب الجزل مطلب لعثمان، وهو، في الوقت نفسه، سمة اللغة التي استخدمها نجيب محفوظ في كتابة نصه. ومن السهل أن يقال إن هذه هي طبيعة اللغة عند نجيب محفوظ في نصوصه كلها، ولكنها تظل ههنا متجانسة مع الشخصية المحورية: عثمان بيومي، ومطالبه الأدبية. ولقد لاحظنا من قبل أن الخطاب يمزج السرد بمفردات دينية، أو صوفية، تدل على وعي عثمان بعالمه، أو بتعبير لوسيان جولدمان المشهور، رؤيته للعالم، إذا كان عثمان يمثل طبقة اجتماعية لها خطاب أيديولوجي. هذا الازدواج السردى المعجمي للخطاب، يضاف إليه التساوق بين الأسلوب الجزل للرواية، والأسلوب الجزل الذي يشده عثمان، ينشئ التباساً بين الراوي العليم الغائب وشخصيته المحورية المروى عنها. ويؤذن الالتباس الأسلوبى القارئ المحلل المتأمل بأن يزعم أن الرواية من روايات تيار الوعي؛ لأنها تتبنى منظور عثمان، وتجعل وجهة نظره الزاوية، أو العدسة، التي ترى إلى العالم من بؤرتها. ولكن القارئ يستطيع أن يؤكد، في الوقت نفسه، وبالقدر نفسه من الثقة بالصواب، أن الرواية ليست من روايات تيار الوعي، فهي مروية بضمير الغائب، وفصوله مشاهد مصورة بلغة السرد المشهدي، مستخدمة أقوى الوسائل في تصوير المشهد، وجعله مائلاً بصرياً لعين الخيال، وهي تقنية الحوار. ومن الملحوظ أن لغة الحوار في الرواية لا تختلف في شيء عن لغة السرد. وقد يقال إن هذه هي لغة الحوار عند محفوظ، على وجه العموم، لكن هذا الرأي يجب ألا ينسبنا النظر في لغة الحوار في النص. بل إن لغة الحوار في النص لا تختلف من شخصية إلى أخرى؛ فعبارة من مثل: «حتى هذا الدرب أحب الوطن يوماً ما» على لسان البغي - وقد تقدم ذكرها - لا تحمل أسلوبياً سمة تخص قدرية ليست لعثمان. نستطيع القول إن النص كله خطاب واحد، له لغة واحدة ثابتة الخصائص، في ممارساتها الأسلوبية، أو تقنياتها اللغوية، جميعها. النص منظومة متماسكة لوعي واحد. كائن بالراوي الغائب هو عثمان نفسه قد انفصل عن نفسه ليراها في قلب مشهد

نحب ضوء الشمس. القارئ الحر يعلم أن الأسئلة كلها،
على المستويات كلها، هي «بأنحاء شتى» أسئلة الوجود
الكبرى.

تنتهى نهاية تستشعر عبث الصيرورة، وتستشعر، بالمثل،
هدير السهرورة. الحياة مستمرة. الحماية أكبر من الفرد.
والموت كالشتاء مائل. ومن الممكن أن نلقاه برضا، وأن نظل

هوامش:

١٣ - أرسنوف: فن الشعر - الترجمة والتقديم والتعليق لـ إبراهيم حمادة -
الأجلو المصرية - ١٩٨٩م - ص ٩٥ - وانظر ترجمة بابونير ملحقه
بالكتاب. ص ٤٣

١٤ - نفسه - ص ١٢٣

١٥ - Wimsatt & Brooks, *Literary Criticism*, op. cit. P. P. 21 - 34

١٦ - عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة - نشر: رشيد رضا - ط - دار
المعرفة بيروت - ١٩٧٨م - ص ١٠٢

١٧ - هوراس: فن الشعر - الترجمة والدراسة: لويس عوض - الهيئة المصرية
لعامة للكتاب - ١٩٨٨م - ص ١١٦

١٨ - Philip Sidney, «An Apology For Poetry», in English
Critical Texts, 16th century to 20th Century, (eds.) D. J
Enright & Ernst De Chickera, Oxford: Clarendon Press,
1962, p. 8.

Ibid, Pp 19 - 20 - ١٩

Ibid, p - 225 - ٢٠

Ibid, p. 227 - ٢١

Ibid p. 233 - ٢٢

Ibid, p. 232 - ٢٣

Wordsworth, *The Poetical Works*, London, The Albion: 24
edition, 1890, p. 327

Loc. Cit - ٢٥

٢٦ - شلوفسكى: بناء القصة القصيرة والرواية - فى: نظرية المنهج الشكلى:

نصوص الشكلانيين الروس - ترجمة: إبراهيم الخطيب - المغرب -
الشركة المغربية للنشر والتوزيع - ط ١ - ١٩٨٢م - ص ١٣٧

٢٧ - انظر: رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة: جابر عصفور -

القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة آفاق الترجمة - ١٤ -
١٩٩٥م - ص ٣٢ - ٣٣.

١ - روبرت هولب: نظرية التلقى - ترجمة: عز الدين إسماعيل - النادي
الأدبي بجدة - ط ١ - ١٩٩٤م

٢ - روجر ب. هينكل: قراءة الرواية: مدخل إلى تقنيات التفسير - ترجمة:
صلاح رزق - القاهرة - دار الآداب - ط ١ - ١٩٩٥م.

٣ - حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ: نظريات التلقى، وتحليل الخطاب،
وما بعد الخدائ - الرياض - كتاب الرياض - ط ١ - يونيو ١٩٩٦م.

٤ - هولب: نظرية التلقى - ص ٣٢.

■ - Todorov, (ed.), *French Literary Theory Today: A Reader*,
er, Trans by R. Carter, Cambridge Univ. Press, 1982, p. 3.

والكلمة التى استخدمها كارتير التى وضعنا مقابلها كلمة «نموجية»
هى Typological، وهى تخيل إلى كلمة Typology التى تعنى علم
نفس النماذج الشخصية، فكان تودوروف - استنباطاً من إحياء الكلمة -
يرى أن المعرفة المعاصرة تنتهى إلى إنشاء نماذج عقلية عامة لها قوة
نماذج الشخصيات، وهذا نحو من التفكير يلائم التفكير البنائى إلى حد
كبير.

Ibid, p. I - ٢٠

Wimsatt & Brooks, *Literary Criticism, A short History*, ٢١
Oxford: IBH Publishing Co., 1957, p. vii.

٢٢ - أنسلاطون: جمهورية أفلاطون - دراسة وترجمة: فؤاد زكريا - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥م - ص ٢٥١.

٢٣ - الجاحظ: البيان والتبيين - ط السندوبى - ط ١ - ١٩٦٦ - ٩٠ / ١

٢٤ - نفسه ٢١ / ١

Mark Edmundson, *Literature Against Philosophy*, Plato - ٢٥

to Derrida, A Deference of Poetry, Cambridge Univ.

Press, 1995, p. 4.

Ibid. p. 14. - ٢٦



استلاب القارئ وتخريبه

٣٧ - نجيب محفوظ: حضرة المحترم - مكتبة مصر - ١٩٧٧م - رأى هذه الطبعة تشير أرقام الصفحات في القراءة.

٣٨ - وقال إن الجنون منتشر أكثر مما تصور. الاهتمامات السياسية شبيهة وتدهشه. وهو يصبر على عدم الاكتراث بها. ويؤمن بأن الإنسان ضيقاً واحدة، وأن عليه أن يشقها وحيداً مصمماً بلا أحزاب ولا مضمرات، وأن الإنسان الوحيد هو التخليق بالشعور بربه وبما يطالبه به في هذه الحياة، وأن مجده يتحقق في تخطيطه الرواعي بين الخير والشر، ومقاومة الموت حتى اللحظة الأخيرة، (ص ٥٧). وهذا كله ورد في إطار نزعته الشديد حين أخبرته قدرته البني أنها سارت يوماً في مظاهرة، وأن (حتى هذا الرب أحب الوطن يوماً ماء.

٣٩ - كان عضو مجلس النواب عن دائرة باب الشعربة المرحوم سيد حلال وراء المشروع الذي وافق عليه المجلس وقرر رسمياً إلغاء البغاء في مصر، في واقعة تاريخية معروفة.

٤٠ - يمكن تطوير الحديث عن مفارقات الخطاب، وتناقضاته، في اتجاه قراءة تفكيكية تجعل حضرة المحترم حديثاً عن امتهان الحضرة، واختبرتها، وتبديدها. وما نقدمه الآن، في ضوء مفهوم القارئ الحر نكتفي فيه بالإشارة إلى السبل، والإيماء إلى إمكانيات تفتح النص، على نحو لا يمثل برنامجاً منتظماً للقراءة الحرة ندافع عنه بوصفه مثلاً أعلى لهذا الضرب من القراءة. ما نقدمه في النهاية، تأمل أول في سبيل صديلة لتطوير أفكارنا عن القراءة.

John Lyons, *Semantics*, Cambridge Univ. Press, 1977, Volume I. p. 3.

Geoffrey N. Leech, *Principles of Pragmatics*, Longman, 1983, p. X.

٣٠ - هولب: نظرية التلقي - مصدر سابق - ص ٩٧ - ٩٨.

Josef Bleicher, *Contemporary Hermeneutics, Hermeneutics as Method, Philosophy, and Critique*, Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 104.

Ibid p. 108

Hans - George Gadamer, *The Relevance of the Beautiful*, and Other essays, (ed.) Robert Bernasconi, Translated by Nicholas Walker, Cambridge Univ. Press, 1989, P. 66.

Robert Scholes, *Protocols Of Reading*, Yale Univ. 1989, p. ix

وانظر الفصل الثاني من الكتاب.

John Macquarrie, *Existentialism*, Penguin Books, 1980, p. 182

Ibid P. 185.



الخطاب الثقافي للإبداع الأدبي عند نجيب محفوظ

القضايا الفلسفية فى عالم نجيب محفوظ الأدبى

رمضان بسطاويسى محمد*

«إن صوت الأدب صوت كاشف عن الحقيقة،
«نجيب محفوظ يتذكر»، جمال الفيثانى
دار أخبار اليوم القاهرة ١٩٨٧

- ١ -

إن محاولة العثور على الخطاب الثقافى للأمة من خلال تحليل النصوص الفلسفية التى قدمها الفكر المصرى^(٣)، لن يكشف إلا عن خطاب ثقافى واحد، لأن الفكر - بطبيعته - يكشف عن الوحدة الكلية، ويقوم باستبعاد التعدد الذى يكشف عن التفاصيل الدقيقة للثقافة المصرية فى أبعادها الجغرافية والاجتماعية، ذلك لأنه يعتمد - فى بناء نسقه الفلسفى - على لغة التصورات، ومن ثم، لن نجد الثقافات المتداخلة والمتضمنة فى إطار الثقافة الكلية للأمة ووعيتها، التى تعبر عن شرائح اجتماعية متعددة. ويختلف حضور هذه الطبقات والكيانات الاجتماعية تبعاً لمدى قربها أو بعدها من الخطاب الثقافى السائد، بينما فى الإبداع - بأشكاله المختلفة - ولاسيما الأدب - نجد الخطاب الثقافى مثلاً

يتجسد الخطاب الثقافى للأمة فى أشكال الإبداع جميعاً، وطرق إنفاق الوقت، وصورة الحياة اليومية، وفى التقاليد والأعراف المختلفة. وكلمة الخطاب discourse هنا لا تعنى المكتوب فحسب، بل تعنى المقول المنطوق. وصورة الفعل أيضاً^(١). والخطاب، بهذا المعنى، يعبر عن ذات الأمة فى مسار وعيها بذاتها وبالعالم من حولها، ومن ثم فهو ينم عن خطتها فى التنمية الحضارية بأبعادها المختلفة. وتجسد المؤسسات الرسمية والشعبية «الوعى الراهن»^(٢) لهذا الخطاب، بينما يجسد الفكر والإبداع «الوعى الممكن» لهذا الخطاب، لأنه يكشف عن إمكانات الأمة فى مشروعها الحضارى، لمواجهة حاجات المستقبل.

* قسم الفلسفة، كلية البنات، جامعة عين شمس.

عبد الله العروى، محمد أركون وغيرهم، يمكن القول إن الخطاب العام واحد، وإن الاختلاف يقتصر على استخدام المصطلح فحسب. وليس هذا حكما، ولكنه توصيف يمكن التوصل إليه من خلال تحليل مضمون كتابات هؤلاء المفكرين^(٥)، فالقضايا لديهم واحدة، وهي جميعا تتركز حول إعادة بناء البنية الثقافية للخطاب العربى عن طريق خلخلة الأسس العقائدية والفكرية لرؤية العالم للجماعة البشرية العربية. ورغم اختلاف المناهج التى استخدمها هؤلاء المفكرون فإن النتائج التى توصلوا إليها تكاد تكون واحدة. فما يسميه محمد عابد الجابرى فى كتابه «نقد العقل السياسى العربى» باللاوعى السياسى الجماعى للشعب العربى، ويطلق عليه حسن حنفى المخزون النفسى للجماهير، ويعتمد كل منهما على اختيار مادة التراث من خلال كتابات بعينها، بالرغم من أن ما وصلنا من التراث لا يعبر بالضرورة عن «الكل الثقافى». ولكن هذا لم يمنع المفكرين العرب من التعامل مع هذه المادة التاريخية، واختيار ما يعضد منها موقف المفكر أو يثبت أو ينفي دعواه، دون أن يحفر تحت سطح هذه النصوص، ليكشف عن الغائب، أو المنفى والمسكوت عنه، لأسباب شتى^(٦)، وليكشف عن مواقف ورؤى البشر الذين شكلوا صورة حياتهم وفق حاجاتهم الإنسانية والاجتماعية والجغرافية.

ولذلك، كان اقتراح دراسة الإبداع من منظور البحث عن الثقافات المتداخلة لوعى الأمة بذاتها، لأن الإبداع - فى كل صوره - تعبير عن إدراك متعدد للحواس، يعبر عن تصور هذه الفئة المبدعة للعالم، وانتماءات هذه الفئة تسجل هذا الإدراك على نحو له خصوصياته وآلياته فى التعبير الإنسانى، وبالتالي يمكن اكتشاف الخطاب الثقافى، بمعنى اكتشاف صور الحياة التى تسبناها قطاعات من الشعب.

وقد ساهم اتساع كم الإبداع الأدبى - القصصى والروائى بشكل خاص - فى تصوير جماليات المكان

للعناصر الجوهريّة، بآليات ورؤى مختلفة. ويقوم الخطاب الأدبى بمهمتين: أولاهما الوظيفة الحفظية للتراث الحياتى اليومى، الذى لم يدون، لأن التدوين مرتبط بمشروعية هذا التراث واتفاقه مع السلطة السائدة، وهذه الوظيفة الحفظية تجسد تاريخية الوعى الذاتى للأمة فى مسار حياتها الاجتماعية والسياسية. وثانيتهما، تعبير الخطاب الأدبى عن الأنساق المتباينة من هذا الخطاب الثقافى للأمة لدى تلك الكيانات الاجتماعية التى تقع على أطراف الخريطة الاجتماعية للمجتمع المصرى، ومن ثم تكشف التعدد والصراع فيه.

ولم تستطع النصوص الفلسفية التى قدمها المفكرون المصريون أن تقدم الفكر المصرى بوصفه حصيلة صراع بين أنماط وصور حياتية تعبر عن انثقافات المتداخلة والمتصارعة فى وعى الأمة، منها الشفاهى والمدون، وإنما قدمته بوصفه تعبيراً عن خطاب أوجد للثقافة. ولعل هذه النظرة - التى تعتمد فى كثير من جوانبها على النصوص المدونة، أو خلال المعلومات التى تسمح السلطة، فى مختلف العصور التاريخية بتداولها - تغفل النظرة الشعبية التى تنتج ثقافة مغايرة، لها أسئلة مختلفة عن تلك التى يطرحها الخطاب الفلسفى^(٧). وقد حاول الإبداع الأدبى - والقصصى خاصة - تقديم طقوس الحياة اليومية، والجوانب الثقافية لهذه الطقوس، وكانت له الأسبقية فى إبراز التباين اللغوى داخل مصر، مما يعكس منطقاً خاصاً وإدراكاً لغوياً للعالم، متمائزاً عن ذلك المطروح فى أجهزة الاتصال.

وهذه الدعوة ليس الهدف منها إهمال التناول الفكرى لقضايا الواقع المصرى، ولكنها دعوة إلى الاهتمام بالإبداع من حيث هو مصدر إيحائى، له طبيعته الخاصة، فى الوعى بالخطاب الثقافى ذى الملامح والسمات المتعددة للأمة. فحين تقوم بتحليل مضمون النصوص الفكرية للمفكرين العرب مثل حسن حنفى، طيب تزيلى، حسين مررة، محمد عابد الجابرى،

المتعددة، فى طابعها الحفظى لذاكرة الأمة الثقافية، وفى تصوير ثقافة الأطراف المختلفة عن ثقافة المدينة التى أصبحت - بفعل أدوات الاتصال - مشدودة إلى المدن الاستهلاكية فى الغرب، التى تروج لصورة الحياة التى تنتج من خلال السلع وتروج لها شركات متعددة الجنسيات، مما جعل أهل المدينة العربية يتخلون عن حريتهم طوعية فى اختيار صورة الحياة التى تتفق مع إمكاناتهم الروحية وشروط حياتهم الاجتماعية، ويأملون فى صورة الحياة التى قدمها «المركز» لتأكيد سيادته الثقافية، ولترويج سلعه المرتبطة بنمط بعينه من الحياة.

وإذا كان المركز الأوروبى والأمريكى يحفل الآن بثقافات مضادة لثقافة المدينة، التى تعبر عن نفسها فى ثقافة الاستهلاك^(٧)، وتدعو هذه الثقافة المضادة إلى تبني النمط الشرقى والآسيوى أملاً فى صورة جديدة للحياة أو ثقافة جديدة أصبح لها مشروعية الوجود، بعد أن فقد العقل الأوروبى مصداقه فى تأكيد مرجعيته فى قبول أى ثقافة أخرى من ثقافات الأطراف. واستطاعت أبحاث كلود ليفى شتراوس وأدورنو وهابرماس وهوركهايمر وجارودى أن تخلق مناخاً يساهم فى خلق صراع ثقافى داخل ثقافة المركز، هذا فى وقت تتطلع فيه المدينة العربية (التي اهتم بها نجيب محفوظ من خلال القاهرة، التى كانت المكان الأثير لديه، حيث تدور فيها جل أعماله الروائية والقصصية) لتأكيد انتمائها لثقافة المدينة الغربية، فأصبحت تستورد كل الأدوات التى توفر الجهد والوقت، والتى قد لا يتلاءم بعضها مع حاجات الإنسان العربى الروحية والمادية. ولأن هذه الأدوات ليست من صنعه، فإنه يظل أسيراً لثقافة المدينة الغربية ويحتذى حذوها فى حل المشاكل التى تنشأ، لأسباب مختلفة، عن تلك التى ظهرت هناك.

ولذلك، فإن التحديث^(٨) الذى ينادى به الفكر العربى يحتاج إلى نقد، والعقلانية التى ندعو إليها يجب ألا تقتصر على صورة العقل المنطقى البارد الذى يعيل

إلى صياغة أى شئ إلى قواعد كمية. لأنه حينذاك يتحول إلى إيديولوجية تؤكد السائد، ولا تدعو إلى نفيه وتجاوزة إلى أفق أرحب، ولا تفسح المجال للخيال الذى يحلم بصورة أجمل للحياة. ولذا، ينبغى نقد تصورنا عن العقل نفسه. ويبدو أن العقل العربى يحتاج إلى ثورة أشبه بالثورة الكانطية، التى بدأت بنقد أدوات المعرفة، وكان هذا - فى حد ذاته - تحديداً للموضوعات التى تخضع للعقل، واستبعاد الموضوعات التى لا تدخل فى نطاقه، وذلك لأن الافتتان بالعقل، على هذا النحو، جعل من العقل أداة تبريرية فى أيدي الطبقات التى تسعى إلى تكوين ماهيات ثابتة عن القيم لترسيخ استقرارها النفسى والسياسى. ويصبح العقل أسطورة سياسية تتأبى على النقد الذى يبرز الطابع الكيفى للعقل. ولعل دراسة دعاوى العقلانية كما تتجلى فى كتابات المفكرين العرب ستجد أن صورة العقل لا تتضمن أبعاداً عميقة بقدر كاف، كالبعد الجمالى مثلاً، والبعد التواصلى للعقل، وغيرهما. وهذه ليست دعوة ضد العقل، وإنما إشارة إلى أنه لا بد من تعقل وعينا بالعقل، وإلى أن مشروعاتنا التنويرية تحتاج إلى التعدد بدلاً من التصور الأوحى الذى يسيطر عليها، ولا سيما أن عصرنا يؤمن بأن الوصول إلى الحقيقة مرتبط بتوصيف قدراتنا على إدراك أبعادها وهذه القدرة مرتبطة بالتطور الاجتماعى والتاريخى.

ولذلك، فإن دراسة النص الإبداعى للبحث عن الخطاب الثقافى، لا تعنى تجاهل النصوص الفكرية، بل يمكن الاستفادة منها فى محل المقارنة مع الإبداع الذى يضم صوراً شتى عن الحياة والتراث والسياسة والأسطورة بالمعنى الإيجابى، وهذا لن يتأتى إلا بفهم الثقافة العربية بوصفها مفهوماً واسعاً يضم كثيراً من الثقافات التى تعبر عن كيانات اجتماعية، لها مصادرهما المتباينة فى الإبداع الثقافى، ولا سيما أن النقد الجزئى وليس النقد الثقافى، قد ركز على دراسة الإبداع - بصورة مختلفة - بوصفه يعكس ثقافة واحدة، ولم يفهم الوحدة بوصفها تعبيراً

عن التعدد والتباين النوعى داخل الثقافة المصرية. وبالتالي، تسم فهم الإبداع الروائى والقصى والشعرى والفن التشكيلى والموسيقى والعمارة، بكونه تعبيراً عن الثقافة المدونة، وتم تجاهل «الثقافة الصامتة».

والمقصود بالثقافة الصامتة تلك الثقافة التى تنتجها الجماعات الإنسانية، عبر صيرورة حياتها الاجتماعية، والتى لا تندرج تحت إطار الطابع المرجعى لثقافة المجتمع، وهو الإطار الذى اجتهدت الطبقة المتوسطة - بعد تعليم أبنائها، بعد ثورة ١٩١٩، وتقلدهم المناصب السياسية - فى إعادة صياغة التراث وفق مفاهيمها عن العالم، من أجل تكوين ماهيات ثابتة للقيم الثقافية، تساعد على ترسيخ وجودها الاجتماعى فى مسيرتها السياسية التى عبرت عن نفسها بعد ذلك فى ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وذلك من خلال الاستعانة برؤية العالم المستمدة من ثقافة الغرب. وتوارت فى الظل تلك الثقافات الشفاهية، والثقافات التى تسكن أطراف الرقعة الجغرافية المصرية، كما توارت أيضاً - من الخطاب الثقافى للطبقة المتوسطة - الجماهير التى لن يتطابق تصورهما للحياة مع تلك الصور التى تروج لها أجهزة الاتصال، فانخرطت هذه الجماهير فى الطرق الصوفية، وأشكالها الحياتية التى تجسد ثقافتها، وأصبح لها مواسمها واحتفالاتها الطقوسية بالموالد حول أقطاب أسطورية تسكن الوجدان المصرى، وتمتد رموزها المكائبة من أسوان إلى الإسكندرية. لدى جماعات عديدة مثل القبائل والعشائر وجماعات الغجر والنوبة وغيرها.

والحال هنا لا يتسع لحصر هذه الثقافات وصورها الحياتية. وإنما ما نريد قوله إن هذه الثقافات تم الوعى بها من خلال الإبداع. ويمكن أن نضرب مثالين على ذلك، الأول من يحى الطاهر عابد الله فى القصة القصيرة. حيث عبر عن جماعات الغجر، التى تتميز عن الكيانات الاجتماعية الأخرى بعدم انتمائها لمكان محدد داخل مصر، وإنما تتجسد حياتها فى صورة التنقل الدائم من مكان إلى مكان آخر، ولهم أعرافهم فى الزواج

والحياة، ولهم مفاهيم خاصة عن الملكية وأبنية القيم تعتمد على التغير وعدم الثبات الذى تعكسه حياتهم. واتخذت القصة لدى يحيى الطاهر عبد الله - من خلال التعبير عن هؤلاء وعن عمال البناء - تقنية قصة «القول» التى تعتمد على القص والحكى الشفاهى فى بناء عالمه الأدبى. ونجده أيضاً لدى محمد مستجاب فى «التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ» و «ديروط الشريف»، فبناء القيم لدى «نعمان» مختلف تماماً عن بناء القيم لدى أهل القرية، ونجده أيضاً فى مجموعتى سعيد الكفراوى: (ستر العورة)، و (مدينة الموت الجميل)، ونجده أيضاً فى أعمال الفنانة التشكيلية سوسن عامر التى تستلهم الوجدان الشعبى الذى يدرك العالم بوصفه أشياء محسوسة بذاتها، ولا يقوم بعملية التحويل الدلالى لكى يكون مجموعة من التصورات المجردة، كما هو الحال عند الطبقة المتوسطة، فاستخدمت الألوان بصورتها الوحشية والبدائية، وأفادت من عالم الثقافات المصرية المتعددة فى التعبير عن فن مصرى له هوية خاصة تعكس علاقة الإنسان بالمكان والمناخ ومفردات الكون لديه التى تعكس رؤيته الإستمولوجية والميتافيزيقية للعالم.

والمثال الثانى من عبد الحكيم قاسم الذى قدم فى روايته (أيام الإنسان السبعة) التصوف الشعبى الذى يفهم التصوف بوصفه سنوكاً وحياة ووجداناً، وممارسة حياتية بين البشر، دون إحالة لعبارات مجردة، فتتجسد صورة أخرى للتصوف مختلفة عما هو سائد فى الكتابات النظرية عنه. وهذه الصورة ترتبط بالتصوف فى مظاهره الحية، المعيشة لتجربة إنسانية، كل يوم فى بلادنا.

لكن، لماذا لم يكشف النقد عن هذه الثقافات فى معرض تحليله لهذه الأعمال الإبداعية؟ قد يرجع هذا إلى أن النقد ظل ينظر للإبداع بوصفه انعكاساً للثقافة التى يتبناها الناقد، ولم يدع هذه الإبداعات تكشف عن نفسها، وعن الثقافة التى تطرح أفقاً للحياة ورؤية للعالم مختلفة عن تلك التى نجدتها فى مفاهيم الرعى السائد

أن الإبداع المصرى - رغم تخلف النقد عن متابعته فى هذا الجانب، ورغم اعتماد الأديب والمبدع على فاعلياته الذاتية فى خلق شروط إنتاجه، حيث لم تخطط مؤسسة ما لتوفير الحد الأدنى لخلق شروط الإنتاج الأدبى، فإن المبدع - كان الفريد فى قدرته على رؤية التعدد والتباين والتعبير عنه، ونقد الثقافة السائدة، حتى غدا الإبداع المصرى هو أكثر النشاطات إيجابية فى واقعنا المعاصر.

ولا يزال الفنان المصرى - بالرغم من كل شيء - هو الوجه المشرق لدينا. والمبدعون المصريون بأجيالهم المختلفة، يشاركون فى إنتاج ثقافة غنية بتعدداتها، ولم يتوقفوا عن الإبداع بوصفه تفجيراً لرغبات وصور وأفكار، لم يتمكن الفرد من التعبير عنها، وبالتالي لم تصبح الكتابة لديهم عملية أنطولوجية لقراءة الذات، وإنما تجاوز إدراكهم هذا كله، حيث أصبح الإبداع عملية مركبة فى مضمونها وأدواتها كذلك، وتبدى بوصفه عملية ذات أبعاد اجتماعية تستمد مقوماتها من ثقافة الجماعات البشرية فى الوطن، وتسهم فى الوقت نفسه فى تنمية الحساسية الجمالية، أى الإدراك الحسى للعالم، على نحو ينمى الوجدان فى إطار مغاير للثقافة السائدة.

وهذه الدراسة التى نحاول الكشف عن الخطاب الثقافى للإبداع الأدبى لدى نجيب محفوظ، هى دعوة إلى التمييز بين «النص» و«الخطاب» فى الإبداع، فالنص يكشف عن آليات وتفاصيل الثقافة وكيفية الوعى بها، بينما الخطاب هو توجهات هذه النصوص ووضعها فى إطار الخطاب الكلى لأدوات الاتصال فى المجتمع، وهى أيضاً دعوة إلى الاحتفاء بالإبداع المصرى الجاد وإبراز جهوده فى تعرف الهوية المصرية، وحرية المبدع فى الشرط الجوهرى، لكى يسهم المبدع فى تطوير المجتمع. أما نظرنا الحالية للإبداع - التى تعكسها مواقف المؤسسات الرسمية من المبدع - فنفترض مجتمعاً مغلقاً واحداً يفرض نمطاً وحيداً من الرؤى، ويجعل مما هو قائم المثل والمرجع الأسمى، ويلغى بالتالى كل اجتهد

فى المجتمع. وتكمن المفارقة فى أن النقد حاول تفسير اختلاف ما تطرحه هذه الإبداعات عن ما هو سائد فى المجتمع المصرى، بتفسيرها من خلال ما هو سائد. أى أنه كان يقوم بعملية تعسفية نتيجة لوجود إطار مرجعى واحد يفترض أن هناك بعداً واحداً للثقافة المصرية، بينما هى فى الحقيقة قائمة على أبعاد متعددة تكشف عن رؤية متنوعة للوجود والحياة والعقل، يظهر فى استخدامها للغة، حتى إن هناك لغة للألوان تظهر فى استخدام «الرايات» بالموالد، وفى سيادة ألوان معينة فى الملابس فى مناطق جغرافية واجتماعية، وكل هذا يشكل ظاهرة لغوية خاصة، يمكن رصدتها، وهذا يظهر غنى وفراء الثقافة المصرية.

وتكمن أزمة المجتمع المصرى السياسية فى أنها ترسيخ صورة بعينها للحياة اليومية، لم يعد ممكناً تحقيقها للسواد الأعظم من الجماهير التى سارت فى ركب التعليم الذى يرسخ لهذه الصورة. وتتبنى الطبقة المتوسطة، البيروقراطية، هذه الصورة وتدافع عنها، باعتبارها جزءاً من الدفاع عن وجودها السياسى - من خلال برامج محددة. ونتج عن هذا تراجع شرائح اجتماعية داخل الطبقة المتوسطة لتلحق بجماعات أخرى لم تستطع أن توجد عن طريق الصورة المكرسة للحياة اليومية. واستطاع الإبداع المصرى أن يعبر عن هذه الأزمة السياسية، بل أن يشير إلى إمكانات متعددة للخروج من هذا المأزق، عن طريق نقد هذه الثقافات الشائعة فى أجهزة الاتصال التى تقوم بتزييف الوعى. وتعتبر تجربة فتحي غانم الأدبية من أكثر النماذج الإبداعية تمثيلاً لهذا النقد الثقافى، ورصداً لتاريخية النهضة والسقوط لثقافة الطبقة المتوسطة. بينما نجد فى المقابل أن الدراسات الفلسفية لدينا قد اهتمت بدراسة الفكر الغربى باعتباره علماً للأفكار، ولم تحاول دراسته بوصفه نتيجة للجدل الاجتماعى. والتراث أيضاً، تم تقديمه أوتاًزله وفق إيديولوجية تتبع هذه الثقافة السائدة، دون الالتفات إلى التراث العينى. ولذلك لابد أن نشهد

الطبقة المثقفة. ولذلك، يمكن القول إن أعمال نجيب محفوظ في «الثلاثية» وغيرها تجسد الخطاب النموذجي للأمة^(١٠)، الذي يمكن للنقد الثقافي أن يبرز عوامل الصراع والتعدد داخله، من أجل صياغة نوع من التواصل - أساسه الصراع - بين هذه الثقافات.

ويمكن أن نطرح، هنا، تساؤلات عدة:

- كيف تناول نجيب محفوظ قضايا الوجود العيني في أعماله الروائية؟، وهل تكشف عن البعد الإستمولوجي والميتافيزيقي في خطابه الأدبي؟

- ما العلاقة بين تنامي خطاب نجيب محفوظ وحركة الفكر المصري والعربي المعاصر، في رؤية كل منهما للقضايا الرئيسية التي يطرحها عصرنا الراهن، وتفجرها مشكلات الواقع اليومية، عبر الخلفية السياسية والتاريخية؟

- هل يشر نجيب محفوظ بفلسفة جديدة ضمن خطابه الأدبي متعدد الجوانب، الذي يمكن دراسته على المستوى السياسي، والاجتماعي، والأدبي، وأيضاً الفلسفي، لاسيما أن الرواية لا تزال هي أداة الفلسفة المعاصرة في التعبير عن رؤاها؟^(١١)

- هل يمكن للإبداع المصري والعربي أن يكون مشروعاً فكرياً، لم يفصح النقد عن أبعاده المختلفة بعد؟ لاسيما بعد غياب الجمالي والمتخيل من المشروعات الفكرية الراهنة.

- هل يمكن الإفادة من صياغات الخطاب «محفوظي»، في الصراع الدائر الآن بين تيارات الفكر في بلادنا؟ هذه بعض الأسئلة التي تطرح نفسها عند دراسة الخطاب الثقافي للإبداع في أعمال نجيب محفوظ. ولكن، كيف يمكن تناول أبعاد هذا الخطاب الثقافي في هذه الأعمال؟ خصوصاً أن هناك دراسات كثيرة ركزت على دراسة آليات هذا الخطاب وتقنياته الجمالية.

إبداعى يعبر عن التركيب الخلاق بين الذاتى والموضوعى، بين ما هو موجود وما هو ممكن، بين الحاضر والمستقبل. وبالتالي فهو جدل متوتر لا يتحقق إلا ضمن سياق من الصراع والحوار بين القوى المختلفة للمجتمع. ولا يمكن أن ننظر للهوية المصرية بوصفها شيئاً قد اكتمل وانتهى وتجمد فى الماضى، وما على الأجيال الحاضرة إلا تمجيدها والتغنى بها، فالهوية المصرية ليست معطى ساكناً فى الماضى وإنما هى معطى متطور ومتحرك، ويجب أن نعطى لها أفقاً أرحب من الماضى. إن الانفتاح على العالم لا يتحقق إلا بانفتاحنا على الداخل، حتى لا تتحول هويتنا إلى مجموعة من السمات والصفات الثابتة التى تدل على غياب الحيوية التاريخية.

- ٢ -

هل يمكن اعتبار النصوص الأدبية مصدراً من مصادر تحليل الخطاب الثقافي للأمة؟ وهل لهذا المصدر طبيعة خاصة، تعكس فلسفة ما، وتجسد خطاباً ما ضمن الخطابات العديدة التي يحفل بها الواقع؟ وما أهمية هذا المصدر في كشف جوانب الخطاب الثقافي؟

إن الخطاب الثقافي الذى تطرحه أعمال نجيب محفوظ يجسد الفلسفة بالمفهوم المعاصر، التى لم تعد تقتصر على التصورات المجردة، وإنما تعكس صيرورة الواقع المعيش^(٩)، ولهذا، فإن أعمال نجيب محفوظ - بهذا المعنى - تقدم فلسفة أو خطاباً ثقافياً عبر عن فاعليات اجتماعية فى الواقع، وتطرح برنامجاً أو مشروعاً يمكن أن ينهض الواقع على أساسه. وقد كان نجيب محفوظ حريصاً على تقديم رؤيته للتيارات والثقافات التى تتحرك فى الواقع الاجتماعى، دون وقوع فى أسر التفسير المسبق. فحيرة «كمال عبد الجواد» فى «الثلاثية»، هى تجسيد لحيرة مجتمع، بأسره، على منعطف تاريخى تدخله الأمة بكامل تياراتها المتباينة. فكمال عبد الجواد ليس رمزاً، لكنه تعبير كلى عن الوعي بالمصير لدى

لقد نمت بتقسيم القضايا من خلال تقصى روايات غريب محفوظ، وهذا الترتيب للقضايا لم يرد في هذه الروايات على هذا النحو، وإنما هو إعادة بناء لمحتوى الخطاب محفوظى بما يساهم فى الكشف عن الإستيمولوجيا الوجودية التى يتركز إليها. فلقد بدأ بالتاريخ على أنه أداة لفهم الواقع المعاصر، ولم يبدأ بالميتافيزيقا.

١ - قضايا الميتافيزيقا: وهى تبدأ من الإنسان، وإدراكه عوالم. وهذه القضايا ليست - نديه - مجردة، فالقلق الميتافيزيقى، وقضايا الوجود الإنسانى متلاحمة فى نسيج واحد. فالبحث عن «الجيلاوى» فى (أولاد حارتنا) يمثل صورة تشير، ضمن ما تشير، إلى البحث عن الفاعلية، وبحث الإنسان عن القدرة التى تتيح له أن يفهم ما يجرى على أرض الواقع، ليكون قادر على استغلال مواد اواقع الخام فى إنتاج حياته. فالدلالة الدينية قد تكون هى القشرة الخارجية لهذا النص التى ينبغى تجاوزها إلى دور الإنسان فى إنتاج حياته. وقد صدرت هذه الرواية فى وقت كانت تتم فيه محاولات فى الفكر المصرى والعربى من أجل تحويل مركز الاستقطاب لوعى الإنسان بواقعه إذا أراد أن يكون فعالاً، بدلا من تقليب الذاكرة البشرية. فالعلم ليس مقابلا - بمعنى التضاد - لللاهوت، وإنما هو منهج لمواجهة ما يجابهنا من مشاكل جزئية تتصل بإنتاج الإنسان لحياته اليومية. فى تفاصيلها الجزئية، بينما اللاهوت هو رؤية «كيزمولوجية» ذات طابع كلى، يرتبط إدراكه بمجس انتجربة والخبرة الإنسانية، فى علاقاتها بذاته وبالكون. وأزعم أن الرواية، فى طرحها الفهم الميتافيزيقى، لم تكن تطرح التعارض بينهما، بقدر ما كانت تبحث عن المنهج الملائم للإشكالات الجديدة التى يواجهها الإنسان المصرى الذى يجد نفسه مسؤولا عن بناء وطنه، بعد تسلمه السلطة، بعد ثورة يوليو ١٩٥٢. والرواية: بهذا المعنى، تجسد

منعطفًا تاريخيًا للفكر المصرى، لدى طبقة كانت لاتزال ممزقة - بفعل تكوينها الثقافى - بين منهجين لمواجهة قضايا الحياة اليومية، أحدهما منهج كلى مجرد، والآخر علمى عينى، يعبر عن نفسه فى تموضع القضايا وتعقدتها. وهذه القضية لم تحسم بعد فى أرض الواقع، لأن المؤسسات لاتزال تخلط بين المنهجين فى تناول القضايا التى تعرض لها، ولم تتحول المؤسسات إلى بنية قوية فى هيكल المجتمع، ومن ثم نرى الانشطار المعرفى بين تيارات المجتمع فى استبدال منهج بآخر، وغاب دور التخصص بسيادة الوعى الزائف فى تشخيص ما يعرض له من قضايا. وهذا الانشطار المعرفى يتجسد فى تحليل مضمون الخطاب السائد فى الكتابات المختلفة حول الموضوع الواحد من مشكلات الواقع، وتحولت بعض نماذج الخطاب إلى صورة من صور المعيارية التى ينبغى أن تسود فى طرح القضايا، ولم يفصح العلم عن نفسه فى صورة مناهج تفصيلية، تدرس الموضوع من جوانبه المتعددة، وسيطر السبب «الأولى» على تفسير الظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وهذه إيديولوجية مضللة، لكنها لاتزال حاضرة فى الخطاب المعرفى، ومعناها نقل النهج اللاهوتى فى التفكير إلى شئون الحياة اليومية، وهو نهج ينزع عن الإنسان فاعليته، ويسط الموضوعات فى البحث عن الجوهرى الذى يتفق مع العلة الواحدة الكافية لتفسير كل شئ، ولا يخدم الدين فى شئ، ويجعل من المعيارية «النصية» سلطة تمارس تأثيرها فى الحياة العملية، حيث يغيب الوصف، وهو مفتاح فهم الواقع، ومن ثم تأتى مرحلة التفسير، والتخطيط لإنجاز ما هو استراتيجى فى الثقافى.

٢ - القلق الميتافيزيقى: وهو يتصل بعالم رواية (أولاد حارتنا)، فالبعد الإستيمولوجى ضرورى للترفة بين

ثم، يثار السؤال: لماذا يتبنى الفرد مسؤولية المجتمع بأسره، بينما لا يستطيع أن يتحمل مسؤولية ذاته فرداً؟ وقد تجلّى هذا في بداية (الحب فوق هضبة الهرم)، فالبحث عن المعنى الميتافيزيقي، والوجودي يصبح متاحاً حين يتجاوز الفرد مشاكل الضرورية التي يمكن من خلالها إنتاج حياته، بينما في المرحلة اللاحقة التي يؤرخ لها نجيب محفوظ - كتطور للوعي وأشكاله لدى الأفراد - يصبح توفير الحد الأدنى - وهو السكن والعمل - غير متاح، وبالتالي لا توجد قضايا البحث عن المعنى والانتفاء والوعي بالمصير.

٥ - الواقع واليوتوبيا: بعد أن قدم نجيب محفوظ توصيفه للمجتمع المصري، وجسد المأساة التي يعيشها الفرد، قدم كتاباً فلسفياً، هو (رحلة ابن فطومة)، وهو يمثل البحث في النظرية السياسية، ويشرح هذا من خلال تحليله الفكر السياسي عبر العصور المختلفة من خلال المدن التي تبنى نظاماً سياسياً، ويقدم الأبعاد الميتافيزيقية والإبستمولوجية لليوتوبيا، ويصل إلى نتيجة مؤداها أن البحث عن الجحيم والفردوس يكون في الأرض، وليس في السماء. وهذه صورة لمفهوم الفكر السياسي تختلف عن صورة الفارابي عن المدينة الفاضلة.

٦ - مفهوم التاريخ عند نجيب محفوظ: هل هو تاريخ أجيال، أم تاريخ طبقات وفئات اجتماعية؟ وما علاقة التاريخ بالإبداع الأدبي في الرواية من خلال الأعمال التي قدمها محفوظ في بداية أعمده الأولى. فالتاريخ في ذاته لم يقصد محفوظ تقديمه، وإنما استخدم التاريخ لإثارة قضايا الواقع الملحة. فليست هناك رواية تاريخية تقدم التاريخ بالمفهوم المدرسي لتعليمه، فهذا يخرج عن نطاق الإبداع للتعليم، وإنما التاريخ هنا هو مجاز للتعبير بحرية عميقة يريد الكاتب تقديمه. لكن الكاتب اكتشف أن هذه

العوالم الممكنة التي يخوض فيها الإنسان، وتكتنف تجربته في العالم، وقد تواصل هذا القلق في رواية (الطريق) أيضاً، وارتبط البحث الإبستمولوجي عن الحقيقة، بمفهومها الإنساني، بالبحث عن الهوية، ومعنى الوجود، ودلالة الانتماء. وكأن نجيب محفوظ يطرح ميتافيزيقاً للقلق الاجتماعي الذي يغير من وضعية الإنسان وموقفه من السنطة، وللقلق الميتافيزيقي الذي يمثل بحثاً عن التحقق الوجودي.

٣ - من الميتافيزيقا إلى العدالة الاجتماعية: بمعنى أن الكاتب ينتقل من القلق الميتافيزيقي في (أولاد حارتنا) و (الطريق) إلى القلق الاجتماعي، كما يتجلى في الصيرورة التاريخية للمجتمع الإنساني في (اللص والكلاب) و (ملحمة الحرافيش). ويمكن المقارنة هنا بين نجيب محفوظ وفريدريك شيلر في فهم كل منهما للعدل الاجتماعي. فلقد اهتم شيلر بهذا في مسرحية (اللصوص)^(١٢) التي تحاول أن تطرح حلاً لغياب العدل الاجتماعي، يقترب من المفهوم الذي قدمه محفوظ في رواية (اللص والكلاب). فالبطل لدى كل منهما يسرق من المجتمع من أجل غاية نبيلة، وكلاهما يرفض فساد المجتمع، ولكن كل منهما ينتهي نهاية مأساوية أيضاً.

٤ - الوعي بالمصير: يؤدي افتقار العدالة والحرية في المجتمع إلى اغتراب الفرد عن نفسه، نتيجة لاغترابه عن الكل الاجتماعي الذي ينتمي إليه، لأنه يشعر أن المجتمع بضاد وجوده الفردي، ويحدث هذا الشرخ العميق بين الفرد والمجتمع، ومن ثم يتراجع الوعي بالمصير من الوعي الكلي به إلى الوعي الفردي به، وهذا الوعي الفردي ينتهي بمحدود الذات الضيقة. وتعدد مصائر الأفراد في ارتباطها بالوعي الممكن لديهم، وتعدد الأفراد ذاتهم، لأن الانتماء بالمعنى الاجتماعي لم يعد موجوداً. ومن

وهذا المنهج من خلال التاريخ البيولوجى لعائلة السيد أحمد عبد الجواد، ولاسيما أن الأفراد فى «الثلاثية» لا يملكون مصيرهم، وإنما تصنعهم أقدارهم التى تحيط بهم من كل جانب. لكن هذا الجانب الفردى فى الصيرورة البيولوجية، يختلط بأسباب معقدة أخرى، فيتخلل محفوظ عن هذا التبسيط، ليعود فى «الحرافيش» لينتقل من تاريخ الأجيال إلى تاريخ الطبقات، واختبار للفلسفات المختلفة التى يموج بها المجتمع، بما فيها السحر، وهذا يعنى أنه لا يمكن فهم الكلية الاجتماعية للمجتمع المصرى، دون الإحاطة بالتاريخ باعتباره عنصرا أساسيا له، فالتاريخ المصرى القديم يبدأ بتاريخ الأسرات، وهذا ما تجده فى تاريخ أسرة السيد عبد الجواد، لكن فى «الحرافيش» تنتبع النسل الذى يحدر من سلالة عاشور الناجى، وهى سلالة تمتد إلى ثلاثين فردا عبر أجيال متعاقبة، يحمل كل منها هماغظيما يسعى إلى تحقيقه، من خلال الأفق الذى تتيحه له تجربته.

٧ - **التصوف فى أعمال نجيب محفوظ:** هل يمكن أن يكون حلا فرديا، ولاسيما أن الطرق الصوفية - فى مصر - تحتل مساحة كبيرة من الوجدان الشعبى، المنفصل عن التنظيمات السياسية والإعلامية؟ وقد وجد الوجدان الشعبى فى هذه الطرق ملاذا لممارسة الطقوس المرتبطة بتاريخه الطويل. ولكن نجيب محفوظ لم يتعرض للتصوف فى صورته الشعبية، ولكن طرحه باعتباره واحدا من الحلول للبحث عن الحقيقة لدى الطبقة التى تقع فى صدام مع السلطة، لأن الواقع بمفهومه العيى هو نقطة الارتكاز لديه. والتصوف عنده مرتبط بعلاقة عضوية بين الفرد والكون، وهو ملمح أساسى لطموحات الوعى المجرد فى امتلاك حقيقة ما فى عصر يستعصى على المرء فهم أو إدراك أى شئ.

الآلية فى الكتابة لا تقدم له إمكانات لتقديم كل ما لديه، ولاسيما أن إلحاحات الواقع التى يريد القاص التعبير عنها أكبر من هذه الآلية، آلية التاريخ فى الكتابة الإبداعية. ولذلك، انتقل فى الرواية التى تلى مرحلة كتابته التاريخية، ابتداء من رواية «القاهرة الجديدة» ١٩٤٥، إلى تجسيد تيارات الفكر المصرى المعاصر كما تعبر عن نفسها فى التيارات السياسية. وكانت مأساة «محبوب عبد الدائم» فى «القاهرة الجديدة»، تجسيدا لعدم الانتماء لنظرية ما، حتى لو كانت الفوضوية تحميه من هذا التشويه، لكن التاريخ يعود ليلح على كتابة محفوظ فى «الثلاثية»، فالنظرة البيولوجية للتاريخ كانت سائدة فى الفكر المعاصر مرتبطة باشبنجلر spengler (١٨٨٠ - ١٩٣٦) الذى اعتمد مفهوم المصير فى تصور مستقبل الحضارة، فالمصير لديه ليس قوة خارجية تحدد مصير الإنسان على النحو الذى تجده فى الحضارة اليونانية، وإنما الوعى بالمصير هو شعور الإنسان بذاته وكيانه المستقل إزاء قوة إنسانية أخرى تتحدها وتجعل وجوده فى خطر، فحين ذاك تنبثق الطاقات الكامنة فيه من أجل تأكيد الوجود. وقد أفاد نجيب محفوظ من هذا الفهم البيولوجى للتاريخ، ومن طرح اشبنجلر أن لكل حضارة شخصيتها وخصائصها الذاتية، وهى مفتوحة على الحضارات الأخرى، وبالتالي يتوالى عليها ما يتوالى على أى كائن عضوى حتى من ولادة ونمو وشيخوخة وفناء، فهناك تعاقب دورى للحضارات، فكل حضارة تنتابها ثلاث حالات، أولاها ميلاد حضارة جديدة بفعل استشارة قوى أجنبية لها، وثانيها: حالة الخضوع والتلاؤم الظاهرى للحضارة الضعيفة التى تتخذ من التشكل الكاذب للحضارة مظهرها لها، لخضوعها بالحضارة الأقوى، والحالة الثالثة اختناق الحضارة فى المهذ حين تلتقى بحضارة قوية. فهل أراد نجيب محفوظ أن ينقل هذه النظرة،

وتكشفها بشكل مباشر. فالقلق الميتافيزيقي عبر عن نفسه فى تناول نجيب محفوظ لموضوع الموت، وفى كل مرحلة من مراحل الكاتب كان يضيف إليه بعداً من الأبعاد، أو يكشف به عن ظاهرة من الظواهر، ففى «الثلاثية»، نلتقى بالموت فى صورة موت فهمى ابن السيد عبد الجواد فى مظاهرات ثورة ١٩١٩، وملتقى بالموت فى (خان الخليلي)، حين يموت «رشدى» متأثراً «بداء الصدر»، حيث سلوكه اليومي لا يجعله يخرج من أحاييل هذا المرض، إلا بالموت، وأخوه يرى فى موته «الحياة»، بينما هو قابع، خلف نافذته يقرأ الأفكار القديمة، كأنها صورة للموت المعنوي والموت المجازي والموت الحسى بصوره المختلفة. ثم نلتقى بدراسة موسعة للموت فى علاقته بالحياة والوجود والتحقيق فى (ملحمة الحرافيش)^(١٣)، وهى دراسة تقوم على اختبار مفاهيمنا عن الموت من خلال الفعل التخيلي، ليفضى بنا إلى رؤية وجود الموت فى نسيج الحياة والتعبير عن الصبرورة، وتجدد المخلوقات والأشياء، وأن الإنسان من حيث هو فرد ليس مركزاً للكون، وإنما هو جزء فى ملحمة كبرى للإنسانية، وأن التوقف عن إدراك هذا المعنى هو العدم ذاته. ونزع محفوظ بذلك القشرة الخارجية عن توهمائنا عن الموت، المليئة بالشغفة العاطفية الساذجة عن الوعي بالذات فى مسيرة الحياة، من خلال فكرة الموت وارتباطها بفكرة الخلود فى الفكر المصرى القديم. وكأن محفوظ يدير حواراً خصباً مع هذه الاتجاهات فى شكل حوار نقدي من خلال هذا الحشد من الشخصيات، التى تقدم - من خلال حياتها - اختباراً لمفهومها عن الموت، حتى تلك الشخصية التى تتمرد، وتستعصم بالسحر والجن، لكى لا تشيخ وتموت، فيصيبها الجنون، لأن الحياة كلها تتغير، ويبقى هو بلا تغير، كأنه يجسد العدم ذاته.

وهكذا، فإن كل القضايا الفلسفية تطرح نفسها فى عدد من روايات محفوظ بصورة تعكس التطور فى الوعي

هذه بعض القضايا التى يثيرها خطاب محفوظ، وهى تكشف لنا عن إستمولوجيا الاستعارة على نحو أثر فى وعى القراء أكثر من الكتابات النظرية، حتى باتت أعماله أحد مصادر الوعي بالواقع لدى الفئة التى تعاطف وجودها بعد ثورة ١٩١٩، ونزع نجمها فى الصعود الاجتماعى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢. وخطاب محفوظ يرتبط بهذه الفئة، ويرتبط بالمدينة، هذا المكان الحدائى. وفكر أو فلسفة المدينة لا يؤثران فى مضامين روايات محفوظ فحسب، وإنما يؤثران أيضاً فى الآليات التى يستخدمها الكاتب أيضاً. فتقنيات الكتابة عن المدينة فى تقاطعات الزمن الذى يحمل ملامح المكان، تعبر عن نفسها فى توالى الحدث. ولذلك، لا يمكن تناول هذه الموضوعات منفصلة عن بعضها وبعض، وإنما هى مترابطة فى نسيج واحد. وهذا التوتر فى النسيج المعرفى لفلسفة الكاتب - كما تتجسد فى أعماله - يجسد التوتر الصراعى لما تتبناه التيارات المختلفة من رؤى وأفكار لتحقيق أحلامها فى الواقع.

- ٣ -

هذه الجوانب المختلفة التى أشرنا إليها بوصفها أبعاداً للخطاب الثقافى لدى محفوظ، لا يمكن تناولها فى دراسة واحدة؛ لأن لكل منها تبايناتها المختلفة عبر أعماله، فالقلق الميتافيزيقي الذى طرح فى (أولاد حارتنا) يطرح مرة أخرى فى (الشحاذ)، ومرة ثالثة فى (ميرامار)، فهذه القضايا ذات بعد تاريخى لديه، لا يمكن تجاهلها. وقد تنامت نظرتة ورؤيته لها عبر المراحل التاريخية المختلفة التى مر بها الواقع الاجتماعى، وهذا يفترض منهجاً يراعى هذه الصبرورة فى المفاهيم - التى تكون الأساس المعرفى لرؤيته الجمالية - عند تناولها، فهى ليست مفاهيم سكونية، وإنما تنامى بتنمى العالم، هذا بالإضافة إلى أن نجيب محفوظ لم يستخدم هذه المفاهيم والتصورات كما هى، ولم يعالجها بشكل مباشر، وإنما تناولها من خلال موضوعات عينية، تستقرى تفاصيل الحياة اليومية،

بالذات من خلال المسار التكويني للأمة عبر صراعاتها
 اغتلفة. فروايات (النص والكلاب)، و (السمان
 والخريف)، و (الطريق)، و (الشحاذ) و (ثرثرة فوق النيل)
 و (ميرامار) تقدم فلسفة خاصة في مفهوم العدل
 الاجتماعي، وكيفية تحقيقه، وهل يمكن استخدام
 النضال المسلح في تحقيقه، ودور العمل في حياة
 الإنسان، والتفاعل بين العلم والدين، ولا يمكن اعتبار
 رواية (أولاد حارتنا) المضمون الفكري لهذه الروايات،
 فالإشكال الذي طرحه محفوظ في رواية (أولاد حارتنا)
 مختلف عن ذلك الذي يطرحه في رواياته الأخرى.
 فالطابع الفلسفي - الذي يتضح في تسرب مصطلحات
 الفلسفة إلى البنية اللغوية في هذه الرواية مثل مصطلح
 «الخلاء» - الذي لم يكن يشير إلى مكان، بقدر ما كان
 يشير إلى العدم قبل التكوين - مختلف لأن الفضاء
 الروائي هنا مختلف، بالإضافة إلى أن الأسئلة التي
 تطرحها رواياته الأخرى مختلفة عن الأسئلة التي طرحتها
 رواية (أولاد حارتنا) وسبق الإشارة إليها. ولا يمكن
 اختزال العمل الروائي في صورة الرمز، لأنه يجعل من
 شخصيات العالم إحالة لشيء خارجي، وبالتالي يجعل من
 الرمزى - الخارج عن العمل الروائي - هو الجوهرى،
 ويجعل الصورة الفنية للشخصيات الروائية هي الثانوى.
 وهذا فهم مغلوط لضبيعة علاقة الإبداع بالواقع.
 لأن الدلالة الروائية لا تقصد التماهي مع الواقع وإنما
 تجاوزه:

بحيث يصبح البناء الفني المكثف والمقتصد
 إشارة إلى الواقع الفعلي، وأداة ننتقل
 بواسطتها من الجمالي إلى المعرفي. ومن
 انجرّد إلى الشخص.. فكان البناء الروائي
 نفسه نفى بساطة الواقع الخارجى، ونفى
 للأحكام اليومية البسيطة، بشكل تتم فيه
 قراءة الواقع من وجهة نظر الرواية. وليس
 العكس^(١٤).

وتعكس الرواية عموماً صورة من صور الوعي بالواقع،
 وليست هي الواقع ذاته. ورواية نجيب محفوظ هي رواية
 تركز نفسها لتقديم تاريخية الوعي في علاقته بالعالم
 الخارجى، والمكان، والزمان، بل تحاول أن تجوز
 الميتافيزيقا التقليدية، لأن كاتبها لا يقدم توصيفاً للأفكار
 بحثاً عن أصل الأشياء، وإنما يطرح أسئلة حية تتم عن
 أزمة فكرية، تعترض مجتمعاً بأسره، نتيجة لتغير علاقاته
 الاجتماعية والسياسية، مما خلق معاناة فكرية حقيقية
 لدى الأفراد، لاسيما أن هذه التغيرات تمس الهوية.
 ولهذا، يرى سمير أمين، في دراسته عن البعد الثقافي
 للتنمية في المجتمع المصرى، أنه إذا كان ماكس فيبر يرى
 فى البروتستانت سبباً فى نشأة الرأسمالية، فى دراسته عن
 العلاقة بين الثقافة والاقتصاد، فإن الإنسان المصرى
 - على عكس ما ذهب ماكس فيبر - وجد نفسه مطالب
 بإعادة النظر فى تراثه ومفاهيمه عن العالم، نتيجة
 للتغيرات التى ألمت بواقعه. ويفسر سمير أمين الفكر
 المصرى المعاصر، على ضوء هذا التفسير المعكوس لنظرية
 ماكس فيبر^(١٥). وأزعم أن هذا التفسير يتجاهل توازن
 سمات ثقافية أخرى ظلت ممتدة، وإن كانت مكبوتة،
 ومسكوتاً عنها فى الخطاب الرسمى للتيارات الثقافية.
 وقد وقع سمير أمين فى هذا التجاهل، لأنه اعتمد على
 النصوص الفكرية، وذات الطابع السياسى، ولم يحفل
 بالنصوص الأدبية، التى تمتاز عن غيرها بحكم طبيعتها
 بهامش من الحرية النسبية الذى تتيحه الأشكال التخيلية
 التى يستخدمها الأديب، فلا تقع مع صدام مباشر مع
 السلطة القائمة، بالإضافة إلى أن المشروع الثقافى كان
 تابعاً للمشروع السياسى، رغم أن المشروع الثقافى كان
 يعنى وجود مخطط عام لاستراتيجية بعيدة المدى فى
 تأسيس صورة المجتمع الجديد. ولعل إخفاق المشروع
 القومى كان نتيجة لهذه التبعية التى تسحب الثقافى وراء
 السياسى، دون أن تتيح له حرية النقد فى الممارسة
 الاجتماعية. ولم يقع نجيب محفوظ فى التصور السالف
 الذى قدمه سمير أمين من تبعية المشروع الثقافى

ولهذا، يمكن القول إن الميتافيزيقا عند محفوظ هي ميتافيزيقا علاقة الإنسان بالطبيعة، وبالأحر، والمؤسسات القائمة. وتوضح علاقة الإنسان بالطبيعة من خلال إلحاح فكرة المكان التي تلقى بظلالها النفسية والعقلية والتاريخية على الإنسان الذي يعيش في مكان محدد. ودراسة جماليات المكان في (خان الخليلي)، (الثلاثية)، (زقاق المدق)، تفصح لنا عن أبعاد هذه العلاقة التي تأخذ تارة سمة أنطولوجية وتارة ثانية اجتماعية، وتارة ثالثة سياسية. وهذا البعد الميتافيزيقي في مفهوم العلاقة، قد تولد لدى نجيب محفوظ عبر تراكمات تاريخية، من خلال أعماله التي تجسد مسار تاريخ هذا الوعي بطبيعة هذه العلاقة، ومن ثم اكتشف طبيعة الانقلاب الأنطولوجي في فهم الوجود ذاته، الذي لا ينفصل عن الإنسان، وأصبح مفهوم الحقيقة المتعالية لا وجود له في هذا النسق الإنساني.

إن طبيعة علاقة الإنسان بالمكان تفرض عليه آليات في التعامل مع نفسه، ومع الآخرين، نابعة من شروط المكان ذاته. هذه الشروط سواء كانت مفروضة عليه من خلال سلطات رمزية، تراثية، أو سلطات مؤسسية، هي المدخل الضروري لفهم هذه الفلسفة في سياقها الخاص، ولا تتحول إلى صيغ مجردة منفصلة عن الزمان والمكان. فهذه الآليات التي حرص نجيب محفوظ على تقديمها هي شكل من أشكال الممارسة التي تجسد الفلسفة بمفهومها المعاصر، وليس بمفهومها التقليدي، مما يسم فلسفته بطابع خاص من الحيرة النوعية، لأنه لا يقدم تصورات، وإنما يقدم حقيقة مرتبطة بتاريخ وزمان ومكان معين. فالإرادة، من حيث هي معرفة وتحقيق، تختبر ذاتها من خلال هذه الممارسات وليس من خلال تأملها الباطن. وهذا ما تجده في (رحلة ابن فطومة) حيث نجد الفرد يختبر ما لديه من إرادة للمعرفة والتحقق الإنساني من خلال الرحلة إلى المدن المختلفة، التي لا تفضي كلها إلى أي تحقيق، ليبقى التحقق مرتها بواقع محدد، بدلا من تلك المدن التصورية التي لا تقوم على أرض الواقع.

للمشروع السياسي والاجتماعي، لأنه حرص على توجيه نقد فعال، للممارسة السياسية وتناقضاتها ويتضح هذا في رواية (اللعن والكلاب)، وفي (ثرثرة فوق النيل)، وفي (الشحاذ) حيث تحولت العلل النفسية تعبيرا عن ظواهر اجتماعية في الواقع السياسي، تجسد أزمة الانتماء والاغتراب بمفاهيمه المركبة نتيجة للأزمة التي يعيشها المجتمع المصري. فالحقيقة في أفقها الإستمولوجي عند نجيب محفوظ كانت تتحدد في الواقع المعيش، وصورة الحياة اليومية، فلم يتوقف إلا عند الأنماط السلبية التي تجسد وجود هذه المسافة بين الفرد والمجتمع، وتشير إلى هذا الشرح بين الفرد والجماعة البشرية التي ينتمى إليها، والمؤسسات التي يعيش في ظلها.

إن الخطاب الفلسفي لنجيب محفوظ لا يمكن استيعابه من خلال المفهوم التقليدي للفكر الفلسفي الذي يفصل بين الفكر logos والممارسة praxis، وإنما يجسد هذا في الصورة التخيلية التي تقيم وحدة بينهما، تتضمن الصراع داخلها. وأزعم أن المدخل الفلسفي للقضايا الفلسفية عند نجيب محفوظ يمكن أن يكون من خلال مارتن هيدجر، وليس من خلال هيجل أو ماركس، على الرغم من إفادتنا من كليهما في قراءة نص محفوظ الأدبي في بعده الفلسفي، ذلك لأن هيجل قد قدم رؤية شمولية تستطيع أن تستوعب كل شيء بينما قدم ماركس الأساس الإيديولوجي لتأسيس العالم، وفق مبدئين هما: صراع الطبقات وفائض القيمة، بينما هيدجر لا يتساءل عن الحقيقة، ولكن عن الكيفيات والصور المختلفة لتبديات الحقيقة، لا يسعى إلى امتلاك الحقيقة النهائية بقدر ما يسعى إلى توصيف العالم، وما يحيط بالوجود البشري من قضايا وإشكالات.

فالميتافيزيقا عند نجيب محفوظ أقرب للميتافيزيقا عند هيدجر، التي ترتبط بشروط العصر، وتبدأ بالعالم كما هو، لا كما ينبغي أن يكون، فتتحد الفكرة بالواقع، أو بتحقيق الحلم البشري على نحو ما فعل ماركس.

وهذه الرواية تمثل النفي لكل محاولة تبحث عن الحقيقة على مستوى التأمل الباطني، وليس من خلال الممارسة العملية الحية، المرتبطة بالآخر والمؤسسات المختلفة.

ولهذا، فإن كثيرا من روايات نجيب محفوظ تقوم على المستوى الفلسفي بفضح الأوهام التي ركنت إليها الثقافة المصرية في مسيرتها الطويلة، في محاولتها لصياغة بناء من القيم الثابتة، يمكنها من تأكيد سيادة سلطة ما. ويبيّن أن هذه القيم الثابتة - كما في (الحب فوق هضبة الهرم) - هي تشويه يعوق الإنسان عن إدراك صورة المجتمع، وتقدير فاعليته في المشاركة فيه، وكشف عن هذا التشويه الذي حول الأوهام إلى حقائق، كما يظهر في رواية (الكرنك) و (ملحمة الحرافيش)، ويبيّن من خلال الأخيرة أن طريق القضاء على أوهام التأمل السكوني، هو الوعي بممارسة الحياة اليومية، ومعرفة الحياة الاجتماعية حتى تظهر الحياة الحقيقية وتبدأ المعرفة الإيجابية، ويدرك الفرد علاقة الوعي بالمصير بالإدراك لصيرورة الواقع المعيش. ولهذا، فإن أعمال نجيب محفوظ حاولت أن تتجاوز الميتافيزيقا التقليدية، وهذا ما فهمه البعض على أنه صدام مع الدنيا، ولكنه لم يكن كذلك، وإنما كان صداما مع المفاهيم الجاهزة عن العالم. فالكتب لا يتساءل عن أصل الكون والأشياء، وإنما يحاول تأسيس مبادئ جمالية يمكن من خلالها أن نفهم الكيفية التي تتشكل وفقها إمكانات البشر من خلال المكان الذي يصنع زمانهم الخاص. وهذا يعني إعادة النظر في كل ما يتعلق بالزمان وكل ما يتشكل داخله. ولعل هذه الدورة البيولوجية أو العلاقة العضوية بالكون والنفس هي الأصل الذي ينبغى أن نبدأ منه، بوصفه مفتاحا للعالم الذي نعيش فيه، بحيث لا نتوقف عند «الأزلي» و«الخالد»، وإنما نتوقف عند التغيير والفتان في الإنسان، بحيث ندرك، بتواضع حقيقي، علاقة الفرد بالمسيرة الكونية في تحقيق معنى الوجود. ويكشف محفوظ عن الطابع الزائف للوعي، حين يحاول

إضفاء الطابع السرمدي على اللحظة الإنسانية، عن طريق إسقاط تأويلات الإنسان على الأشياء، أو البحث عن المعنى في ذاته (كما في تجربة الحب الفاشل لكمال عبد الجواد في «قصر الشوق»)، ونكتشف عبر آليات العلاقة والبناء الروائي أن كل معنى هو نسبي، حين ننظر له، من خلال مفهوم علاقة الإنسان بالآخر، وتاريخه الشخصي، وأن البحث عن المعنى لدى الطبقة المتوسطة هو بحث عن إرادة للقوة، التي تريد أن تترجم نفسها إلى ممارسة يومية فعالة.

فليس المقصود عند نجيب محفوظ إثبات الأصل التاريخي، بمعنى الوقوف عند لحظة تحددت فيها خصائص العالم، وتعينت ماهيته، ليكون تاريخها فيما بعد مجرد انتشار وامتداد لما سبق، فهذا يوقعنا في أن تصور الأشياء في بداياتها كانت كاملة، وإنما يتوقف عند التاريخ بمفهومه الاجتماعي، وليس التاريخ بمفهومه الميتافيزيقي التقليدي، الذي يهتم بالمتنشا الوحيد. وإنه يرصد صور التعدد والانفصالات التي تتجسد في الشخصيات التي نطالعها في أعماله (سعيد مهران، كمال عبد الجواد، أحمد عاكف، زهرة، عاشور النجدي). فنجيب محفوظ لا يبحث عن الأسس الثابتة، بل يقلقه ما تراه الميتافيزيقا ساكنا، ويفت ما نظنه موحدا، ويظهر التنوع فيما يبدو منسجما. ولذلك، يمكن تحديد بعض السمات الرئيسية للخطاب الفلسفي عند نجيب محفوظ كالتالي:

- يقدم نجيب محفوظ تحليلا مشخصا للأعراض الإنسانية، في حالاتها المختلفة، بحيث تبدو كأنها سيميولوجيا تؤول الدلائل تبعا للقوى التي أنتجتها، فليس هناك انفصال بين الإنساني وما يحيط به من أشياء.

- تقديم العالم في صيغة كيفيات فاعلة، أو منفعة، بحيث لا يمكن فصل سمات العالم وأبعاده الروحية عن أطراف العلاقة التي تشكل هذا العالم.

المعيارية التي تفترض سلفاً صورة لهذا العالم، ولهذا فإنه يطرح إمكانات للتعدد اللا متناهي.

- يجسد نجيب محفوظ في (الطريق) أزمة البحث عن الحقيقة بالمفهوم الأخلاقي، أى مفهوم الممارسة؛ ولم يقصد إلى الحقيقة بمفهومها الميتافيزيقي، فالأب بناء قيمي يخلق تعارضاً بين نمطين من الوجود، والصراع حوله هو محاولة فعلية للكشف عن الخبوء وراء اللغز وعدم اليقين الذى يحتاج إليه الجميع، فهو يهدف هنا إلى تصوير القلق الذى يعيد النظر حول كل أفعالنا، فالحقيقة تخفى خداعها بإظهارها فى مخازن، هذا المجاز الذى يظهر فى صورة (الأب) أو الجبل لاوى فى (أولاد حارتنا)، فالوجود دوماً مجرد مؤشر لخداع مجازى يتم عبره خلق القيم وتوليدها، من قبل لذات، ومن قبل السلطة أيضاً.

- إن نجيب محفوظ يهتم بالنظر للحقيقة باعتبارها مفعولاً لا فاعلاً، أى كما يظهر لدى إنسان، وبحث الإنسان عن المعنى هو بحث عن علاقته بالقوى التى تملكه، وتمده بالوسائل الضرورية لإنتاج حياته. وقيمة الأنماط الإنسانية التى قدمها نجيب محفوظ تتمثل فى تراتب القوى التى تظهر فيها. ولذلك، فإن أعمال محفوظ تتساءل عن ماهية القوى التى تملك الأشياء وتسيطر على الإنسان، لأن إرادة المعرفة لديه هى إرادة قوة، وإن المعرفة تكون قوة لدى الإنسان، وتكون تسلطاً لدى المؤسسات المجتمعية. وفلسفة نجيب محفوظ تحاول أن تتساءل عن قيمة هذه «القيم» التى يغرسها النظام فى الفرد، وتسبب له كل هذا القدر من التسامح، حيث يصبح الإنسان مهياً لاكتشاف جنونه الخاص، لنفى هذه القيم التى تدجنه، وتقمعه، وتحرمه من الحرية تحت دعاوى كثيرة. وهذا يتم بكشف بنية القيم التى حكمت تاريخ الإنسان المصرى، أى البنية التى وضعت المعانى وأطلقت الأسماء ولونت العالم. ولهذا تصبح اللغة أحياناً فعل سلطة صادراً عن يده الهيمنة (لاحظ أوامر السيد

- إن القيم لها كفاءات فى الظهور، مرتبطة بعلاقة البشر بها، ويمكن أن تدرس روايات محفوظ على أنها تاريخ للقيم، يوضح كيف تظهر وتختفى، مثل قيمة علاقة الفرد بالانتماء إلى المؤسسات الوطنية وانفصاله عنها، ورؤيته لها بوصفها كياناً مضاداً له. وأيضاً، على أن هذه الروايات تجسد العلاقة التراتبية التى تفرض بناء القيم فى فترات تاريخية معينة.

- إن الأفراد، فى بحثهم عن معنى، كانوا يبحثون عن إرادة للقوة، يتسلحون بها لغزومة ما يعترض إرادتهم لتحقيق مصيرهم الإنسانى. ولم يلتفتوا للمعاني باعتبارها أشياء وتصورات فى ذاتها.

- إن التأويلات التى يعطيها الإنسان للعالم، ناتجة - عند نجيب محفوظ - عن تكوين تاريخي، بالمعنى الشخصى والسياسى والاجتماعى، وإنها وليدة الأخطاء والعثرات، فالعالم يتلون كما يريد لأفراد، ولذلك تنتهى (الحرافيش) بإسقاط التأويل، وفساح المجال للمشاركة التعددية التى تتيح للشعب أن يكون صاحب المعنى الذى يحره، ويحوّله إلى إرادة قوة.

- إن الزمان يتحدد لديه من خلال المكان، وبالتالي يرتبط باللحظة المعيشية، ومن ثم يرتبط بالفعل اليومي (لاحظ مسيرة أحفاد عاشور ناجي فى حياتهم، فلم يعد أحد يتذكر الماضى، بقدر ما يعيش اللحظة الحاضرة).

- إن محفوظ لا يعمم أحكامه: فكل فترة تاريخية لها خصوصيتها، فلا سبيل للشبه، أو التكرار، وإنما يعتمد الكاتب إلى تأكيد التعدد وخصوصية الاختلاف بين الأنماط البشرية، وبين خصائص كل مرحلة على حدة.

- إن العالم، عند نجيب محفوظ، لا مركز له، ولا تضمه وحدة تختزل ما فيه، وإنما هو عالم «مرايا» تعكس كل واحدة منها بعداً من أبعاد هذا العالم، دون الوقوع فى

عبدالجواد لأولاده فى «الثلاثية»، والترانيم الفارسية فى «الحرافيش».

يتبين لنا مما سبق أنه لا يمكن تقديم القضايا الفلسفية فى عالم نجيب محفوظ الأدبى من خلال المفاهيم التقليدية للفلسفة، وإنما يتم من خلال الفلسفة المعاصرة، وإلا ستكون المحاولة هى

هوامش:

١ - اختلف الباحثون فى ترجمة هذا المصطلح، فالبعض يرى أن كلمة «المقال» أدق فى التعبير من كلمة «الخطاب»، لكن الأخيرة سادت فى الكتابات الأخيرة، وهى تعنى التعبير عن الأفكار بالكلمات أو النظم الإشارية والرمزية، أو الوثائق، فهى مناقشة رسمية أو معالجة مكتوبة لموضوع ما، أو التعبير عن الأفكار بالكلام بشقيه المنطوق والمكتوب، كما ذهب دى سوسير فى كتاباته، حيث تحولت الكلمة إلى مصطلح فى علم اللغويات يدل على أى امتداد لغوى، له بناء منطقى. وفى علم اللغويات، أصبح «تحليل الخطاب» ينطبق على الفعاليات اللغوية، مثل العلامات اللغوية (المفردات وأجزائها من ناحية، وما يتركب منها من الناحية الشكلية والصورية والصرفية من ناحية أخرى)، والأساليب والتركيب النحوية والبلاغة. وقد استخدم الفكر الفلسفى ونقاد الأدب هذا المصطلح لتسمية مجالات كاملة من مجالات التعبير اللغوى، كالإبداع الأدبى، أو تاريخ الثقافة، أو علم اجتماع ثقافة، أو الإنتاج الفكرى لمصر. وقد استخدم رولان بارت هذا المصطلح فى تحليل النصوص الأدبية. واكتسب هذا المصطلح مشروعته من الناحية الفلسفية والسيمولوجية لدى ميشيل فوكو فى كتابه (نظام الأشياء - ١٩٦٦)، حيث استخدمه فى تحليل التاريخ المعرفى والثقافى والاجتماعى لمصر كاملة، وحلل معنى الخطاب وتبدلاته وطرق التعبير المرتبطة به فى العلوم الإنسانية. واستخدم مفكرى مدرسة فرانكفورت هذا المصطلح لتسمية المذاهب والمدارس الفكرية، فأصبح هناك الخطاب الماركسى، أو الوجودى. وقد استخدمته فى هذه الدراسة للكشف عن الطابع المعرفى للأعمال الأدبية، وكيف يمكن اكتشاف إستمولوجيا الاستمارة.

٢ - المصطلح الذى يتضمن هذا المعنى هو «State consciousness»، ويقصد به وعى الدولة كما يتحقق فى المؤسسات، وقد استخدمه جورج لوكاتشر فى كتابه التاريخ والوعى الطبقي. انظر: الترجمة الإنجليزية ص ٥٨.

٣ - لا نجد كتابات حول الفكر المصرى المعاصر، لا سيما فى العقود الثلاثة الأخيرة، وقد حاول عزت قرنى فى كتابه الفلسفة المصرية شروط التأسيس المكتبة الشقافية العدد ٤٨٧ (١٩٩٢) وضع بداية لهذا التأريخ، لكنهبقى فى حدود شروط التأسيس والإبداع فى الفكر المصرى المعاصر، ولعل هذا يرجع إلى غياب حرية انتقد الراديكالى للمؤسسات، مما جعل

استنطاق نجيب محفوظ بمفاهيم مجردة غريبة عن عالمه. ولعل هذه مجرد بداية لخطوات مقبلة، أو لأبحاث عديدة عن الفلسفة كما تقدمها أعمال محفوظ من خلال مفاهيم الاتصال، والمعلومات، وآليات التقنية الاجتماعية التى لا يمكن فهم المجتمع المعاصر دونها.

الفكر محاصراً فى صور مدرسية، أو محاولات فردية، ولم يرق إلى مشروع نقائى عام، يتضمن خطة تشارك الجميع فيها، مهما اختلفت اتجاهاتهم الفكرية.

٤ - يهتم الفكر بطرح أسئلة ذات طابع كلى ونصورى، وهذه الأسئلة قد اكتملت مع فلسفة هيجل الذى دعا فى كتاباته الأخيرة إلى ضرورة نفى هذا الطابع المكتمل لها، ولعل هيدجر الفيلسوف الألمانى هو من استجاب إلى دعوة هيجل، وبين أن تجاوز الفلسفة الهيجلية لا معنى لتقديم حقيقة أخرى للوجود غير تلك التى قدمها هيجل، وإنما رصد تغير نظرنا لحقيقة، أى دراسة للكيفيات المختلفة لمفعول الحقيقة، وهذا يعنى تجاوز المعيار القيمى فى دراسة الوجود، وإشكالاته، ودراسة التقنية بوصفها واحداً من جوانب عصرنا الجوهريّة التى غيرت من الطريقة التى يتم بها تناول العلم.

٥ - اهتم هؤلاء المفكرون العرب بدراسة الخطاب فى النص القديم، ولم يتم الالتفات للمصر والواقع.

٦ - لا يمكن إنكار الطابع الإيديولوجى لهذه الكتابات، وإسقاط قيم العصر الناحض على نصوص التراث.

٧ - تقوم ثقافة الاستهلاك على مبدأ «المردود» بمعنى صباغة العلاقات وفق مفهوم العائد المادى المباشر. راجع نقداً لهذا المفهوم فى:

Habermas: Legitimation Crisis. Beacon. Press 1975.

٨ - التحديث هو مفهوم مرتبط بالتقنية، واستخدام الأدوات التى توفر الطاقة والجهد، ويختلف عن مفهوم الحدائق الذى يعرفه هيجل بأنه عدم اتخاذ الماضى معياراً للحكم على الأشياء.

٩ - «صيرورة الواقع المعيش» مصطلح مستمد من فلسفة هابرماس، بوصفه أساساً للفلسفة المعاصرة. ويدعو فيه إلى مفهوم العقل التواصلى، الذى لا يبحث فى أصل الوجود، وإنما يبحث فى الأسئلة التى يطرحها الواقع المعيش.

١٠ - نادى كثير من المفكرين باعتبار خطاب محفوظ الخطاب النموذجى للفكر المصرى المعاصر.

١١ - لا تزعم هذه الدراسة تقديم نجيب محفوظ بوصفه مفكراً، رغم أن نجيب محفوظ قد مارس كتابة المقالات الفلسفية فى بداية حياته الأدبية، ولكن

للإبداع - يستمد مفاهيمه من الفلسفة على أساس أن الفلسفة تجسد تطور الوعي الإنساني من خلال العلامات والرموز.

١٢ - فيدرش شيلر: اللصوهي (١٧٨٢) ترجمة عبدالرحمن بدوي، سلسلة المسرح العالمي - الكويت ١٩٨١ ص ١٢.

١٣ - قدم يحيى الرخاوي دراسة عميقة عن دلالات الموت وفلسفته في الحرافيش. لكن ما أود الإشارة إليه هنا، هو الإسهام المخفوط للدلالات الموت في الفكر المصري المعاصر، من خلال المقارنة بين ما قدمه محفوظ، وفلسفات الموت كما تجدها في الفكر الشرقي والفلسفة المعاصرة، والمقارنة بين مفهوم الموت في الحضارة المصرية القديمة، وفلسفة الموت لدى محفوظ، بوصفه رؤية أنطولوجية للوجود.

انظر: يحيى الرخاوي قراءات في مجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، ١٩٩٢، ص ٩١ - ١٥٦.

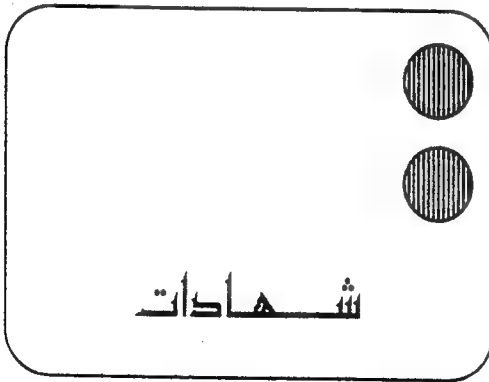
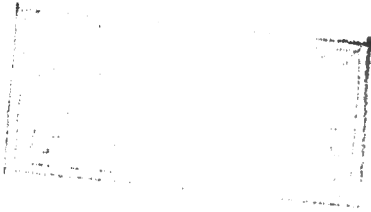
- جاك شررون، الموت في الفكر الغربي. عالم المعرفة، الكويت - أبريل ١٩٨٤.

١٤ - فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر - قبرص ١٩٩٢ ص ٣٧٢.

١٥ - سمير أمين: أزمة المجتمع العربي، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٥. وانظر له أيضاً: البعد الثقافي لمشكلة التنمية - تأملات في أزمة الفكر العربي المعاصر، مجلة الفكر العربي، بيروت السنة العاشرة ١٩٩٠ ص ٥٢.

جل ما تطمح إليه هذه الدراسة هو الإشارة إلى هذا البعد الفلسفي من أبعاد تجربة نجيب محفوظ الفنية، لا سيما أن أبعاد تجربته تضمنت هذا البعد الفلسفي الذي لم يكن غائباً عن مقاصد الكاتب الواعية، لأنه انتهى من دراسته الجامعية دارساً للفلسفة، وكان يعد نفسه لأن يصبح باحثاً في الدراسات الفلسفية وعلم الجمال، ولولا أنه لم يفرز بيئة دراسية للخارج للدراسة لكان قد أكمل هذه الدراسة. هذا بالإضافة إلى أن الأدب المعاصر يكتبه فلاسفة، فالرواية والمسرحية أصبحت أداة من أدوات التعبير عن الفكر الفلسفي في عصرنا الراهن، وبكفي الإشارة هنا إلى تجربة نيتشه وسارتر وكامو ومارسيل وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين الذين اختاروا الأدب طريقة في التعبير عن أفكارهم الفلسفية. ويرجع هذا لتعريف الفلسفة لدى هؤلاء بأنها تهتم بالوجود العيني للإنسان، وما يثيره من قضايا مرتبطة بالوجود الاجتماعي والسياسي، هذا بالإضافة إلى اتساع دائرة الأدب وما يتناوله من موضوعات تجسد وتخصص هموم الإنسان المعاصر. والصلة بين الفلسفة والأدب قديمة منذ العصر اليوناني، فالمعجزة الأدبية للحضارة اليونانية سبقت - في الوجود التاريخي - المعجزة الفلسفية، بحيث يمكن أن نلخص أن الاختلاف بين الفلسفة والأدب يكمن في الصيغة التي يقوم كل منهما فيها بالتعبير عما يريد من رؤية في قضاياها، فالفلسفة تستخدم صورة أو صيغة المصطلح العلمي الدقيق الذي ينتمي إلى مجال التصورات والمفاهيم، بينما الأدب يستخدم الصور الحسية ذات الطابع التشخيصي، ولذلك فالعلاقة بينهما متبادلة. والفكر النقدي - وهو الوجه الآخر





هربت من مدرسة الإسكندرية لأعيش فى الجمالية

إبراهيم عبد الجيد

لا أستطيع أن أتحدث عن نجيب محفوظ مادحا، لأننا مدحناه كثيرا، ولا أريد أن أعيد كلاما قيل من قبل، من شاكلة أن نجيب محفوظ مؤسس الرواية، وأنه فتح لنا الباب للكتابة الإبداعية عبر هذا الجنس الأدبى، ولكننى أريد أن أتحدث عما يخصنى فى نجيب محفوظ، ذلك الجزء العزيز فى نفسى، كما أريد أن أسأل النقاد بعض الأسئلة فى هذا الإطار.

أما ما يخصنى فى نجيب محفوظ، فأنا أدين له بالكثير، ولحسن الحظ أننى تعرفت إلى نجيب محفوظ فى سن مبكرة جدا، أعنى فى سن الخامسة عشرة، وهذه سن مبكرة جدا لمعرفة كاتب مثل نجيب محفوظ. وبالطبع هذه المعرفة سبقتها قراءات وحضور ندوات. مما يعنى أننى كنت لابد أن أصطدم به بشكل أو بآخر، أعنى أن يتم هذا اللقاء. والتقيت به للمرة الأولى فى الإسكندرية - وهذه مفارقة - مع يوسف السباعى فى ندوة عقدها قصر ثقافة الإسكندرية. كنت فى هذه المرحلة تلميذا صغيرا فى المرحلة الثانوية، وبالطبع دخلت إلى الندوة خجلا ن جدا، باعتبار أن المشتركين فى الندوة من النجوم الكبار، وخاصة يوسف السباعى، وجلست فى آخر ركن، وتحدث يوسف السباعى عن القصة القصيرة، وعندما بدأ الحديث عن الرواية، أشار إلى الروائى الكبير والمتخصص فى هذا الجنس الأدبى، وهو نجيب محفوظ، وقبل هذه الندوة لم أتعرف إلى نجيب محفوظ وأعماله. وبدأت بعد هذه الندوة فى البحث عن هذه الأعمال التى صنعت داخلى نوعا من السحر جذبنى إلى عالمها. وبالطبع أنا قرأت أعمال محفوظ كما كتبها، أعنى أنه كان قد أصدر (اللسر والكلاب)، ولكنى أول ما قرأت له قرأت الثلاثية، من مكتبة المدرسة، وبعد ذلك قرأت (زقاق المدق) وهى أيضا من الأعمال الواقعية

الأولى. ويكفى أن أعلن للمتعبير عن مدى الجذب الذى حدث لى أننى بعد قراءة هذه الأعمال قررت أن أعيش فى القاهرة، وهذا أول تأثير أحدثته أعمال نجيب محفوظ، فأنا من الإسكندرية، وأحب مدينتى، وكل أعمالى عنها، لكننى بعد قراءة أعمال محفوظ قررت أن أعيش فى القاهرة، وهرت من المدرسة وعمرى حوالى ستة عشر عاما. وجئت إلى القاهرة لأعيش تحديدا بالجمالية، ذلك الحى الذى رسمه نجيب محفوظ فى أعماله. وفعلا مكثت فى الجمالية ثلاثة أيام، أنام فى مسجد سيدنا الحسين، وكان فى حوزتى جنيه ونصف، لا أدرى كيف دبرت هذا المبلغ فى ذلك الوقت، وبدأت السير فى الشوارع أفرج على الناس، وأبحث عن شخصيات محفوظ. وبعد أربعة أيام بدا الجوع مدمرا، إذ انتهت النقود التى كانت معى. فى الوقت الذى يبحث فيه أهلى عنى فى الإسكندرية فقررت العودة مرة أخرى إلى الإسكندرية، عازما على العودة للعيش فى القاهرة، بعد ما أنهى تعليمى وأبحث عن عمل فى هذه المدينة. وهذا ما حدث بالفعل، لكن التغييرات كانت قد أصابت داخلى الكثير، بعد هزيمة ١٩٦٧، مما جعل قدومى إلى القاهرة مصحوبا بالعديد من المشاكل السياسية والاجتماعية، فجئت إلى القاهرة فى السبعينيات، لكن أعمالا كثيرة لى سبق أن نشرت.

والحقيقة أننى كنت ألمح نجيب محفوظ فى كتاباتى. وأشير إلى رواية مكررة جدا لى اسمها (فى الصيف السابع والستين)، وهى مكتوبة على نظام الأنماط نفسه الذى يكتب به نجيب محفوظ، أى نمط السياسيين؛ هذا انتهازى وهذا شيوعى وهذا ناصرى.. وهكذا. والتأثر بنجيب محفوظ وضع جدا فى هذه الرواية، وإن كان بناؤها قائما على النزعة التسجيلية، مما جعلها تتعد نوعا ما عن هذا التشابه مطابق لأعمال محفوظ.

وهناك بعض أعمال نجيب محفوظ سيطرت على سيطرة كاملة كالسحر. منها مثلا شخصية أحمد عاكف (فى (خان الخليلي)، وهذه الرواية بالذات لها قصة نفسية، وأعتبرها رواية جيلى التى تحكى عن الأخ الأكبر الذى يصبح فجأة مسؤولا عن أسرة، ووصل فعل السحر الذى صنعت هذه الرواية داخلى إلى أننى كنت أستخدمها فى التخلص من علاقتى الغرامية فى الجامعة، وعندما أحب أن قطع أى علاقة أحس بثقلها، كان يكفى أن أعطى هذه الرواية لأى فتاة لتفهم منها ما أريد قوله، وتنتهى العلاقة، وأقول لها إن مصيرك معى مثل مصير أحمد عاكف، وإننا لن نستطيع أن نتزوج، وإن المسألة صعبة جدا. ويبدو أن هذا الاستخدام أدى إلى «تطفيش» عدد كبير من القراء من نجيب محفوظ، بسبب رواية (خان الخليلي).

أما شخصية أحمد عاكف نفسه، الذى لم يستطع أن يبلغ الأمل لا فى الحب ولا فى الحياة، والذى يعد من الشخصيات الروائية المهمة فى تقديري، رغم أن الرواية صورته تصويرا قضا، فقد كان بالنسبة إلى نموذجنا يمثل عدم قدرة الطبقة الوسطى على الصعود بسهولة فى المجتمع. وشغلتنى هذه الشخصية كثيرا، كما شغلت مساحة من روايتى (البلدة الأخرى). فبطل هذه الرواية «إسماعيل» عاش فى السعودية، وكان فى لحظات الإحباط خصوصا يتذكر أحمد عاكف، الذى قرأ (البيان والتبيين) و (أدب نكاتب) ولم يستطع أن يحقق أى أمل من أماله. ورغم الجو السياسى الذى يحيط بالرواية، والغربة الظاهرة فيه. فإنها بشكل أو بآخر قصة كاتب يود أن يكون كاتباً، ولم يعد كذلك، مثل أحمد عاكف. وربما الأسباب هنا أكثر تعقيدا.

والشخصية الثانية التى تركت أثرها داخلى فى هذه الرواية، هى شخصية رشدى شقيق أحمد عاكف، لكنه يختلف عنه كثيرا، إذ يعيش رشدى حياة الشاب المبتذل والمتهتك، يقضى حياته بالطول والعرض، لا يهمه الرسوب فى الامتحان، وهو الذى أحبته البنات نوال، ذات النوتتين فى وجهها كما وصفها نجيب محفوظ، وأتذكر موت رشدى بعد إصابته بالسل، وأحفظ شعره الذى يكتبه نجيب محفوظ، وأسجل هذه الأبيات فى



مفكرة خاصة. لكن رشدى ظهر أمامي مرة أخرى عندما بدأت كتابة روايتي (لا أحد ينام في الإسكندرية). وأتعبتني إحدى شخصيات هذه الرواية، في البحث لها عن اسم، حتى توصلت إلى رشدى. وهذه الرواية تدور أحداثها في فترة الحرب العالمية الثانية، وهي الفترة نفسها التي دارت فيها أحداث (خان الخليلي). وإذا كان رشدى في (خان الخليلي) قد مات بالسل، فإنه في روايتي كان رومانسيا وليس واقعيا، ويشبه في رومانسيته السكندريين في ذلك الوقت، إذ شهدت هذه المدينة في هذه الفترة انتحار اثنين من كتابها، لو عاش لكانا من الكتاب الكبار في مصر. الأول هو فخرى أبو السعود(*) الذي ترجم لنا نموذج الرومانسية الإنجليزية توماس هاردى، أما الثاني فهو الشاعر منير رمزي الذي لم يعرفه أحد، لولا المجهود الذي بذله إدرار الخراط ومصطفى بدوي في جمع أشعاره وإصدارها مؤخرا. والاثنان انتحرا في سنتين متتاليتين ١٩٤٠ و ١٩٤٢. وجاء انتحارهما في جو رومانسي تعيشه الإسكندرية. لم يفزعها إلا ذلك العالم الجديد الذي جاءها بآلته وعدته الحربية من كل الأجناس، جاءوا ليتقاتلوا على أرضها.

وأنا في هذه الرواية أردت أن أحيي رشدى السكندري، وليس رشدى القاهري.

أثر آخر تركه نجيب محفوظ فيّ، وهو دراسة الفلسفة، فقد قرأت في سن مبكرة عن حياته وتعليمه. وبالرغم من أنني كنت من التلاميذ الناجحين في الرياضة والعلوم، فإنني التحقت بالقسم الأدبي من أجل الأدب، ظنا أن المرء الذي يلتحق بهذا القسم يتخرج أديبا، فدخلت كلية الآداب، وعرفت العكس، واخترت قسم الفلسفة حبا في نجيب محفوظ، وتمثل خطاه. ووصل بي الأمر إلى بعض التصرفات الحمقاء. عملتها لأنها كانت تريحي. وبعد أن أنهيت دراسة الآداب، سجلت ماجستير في علم الجمال، وهربت بعد سنة واحدة، كما فعل نجيب محفوظ بالضبط، أعني أن مثل هذه التصرفات رغم إدراكى أنها حمقاء، لكنني كنت أنفذهما لأنها كانت تريحي.

ومنذ سنتين حصلت على جائزة الجامعة الأمريكية في الرواية، وهي الجائزة المسماة باسم نجيب محفوظ، وبصرف النظر عن الجائزة، فإن اقتران اسمي باسم نجيب محفوظ شيء أسعدني كثيرا جداً، إذ كنت أتمنى هذا الاقتران منذ سنوات وبأى شكل. وأحيانا أرجع إلى الوراء فأراه سائرا في شارع صافية زغلول في الصيف، لا يتحدث مع أحد، يمشي في الشارع، ينظر أمامه وعينه إلى فوق، ولم أستطع أن أكلمه. ولما قررت أن أذهب إليه في مقهى بئرو، وجدته مهذودا. ولما ذهبت له في فندق سان استيفانو قطعت الكهرياء. هذا منذ حوالي أربع سنوات. لكنني أعرف أنه يعرفني، ولا أدري كيف عرفني، وأسعد كثيرا عندما ينقل إلى أحد الأصدقاء أنه عندما تردد اسمي أمامه قال إنه يعرفني. وأتذكر أنني عندما حصلت على جائزة نجيب محفوظ دجمني البعض بلا مبرر، ودافع عني هو، وصرح في جريدة «الأهالي» بأن الاعتراض على جائزة تحمل اسمه يعتبر «هلوسة»! وأن إبراهيم عبد المجيد واحد من كبار كتاب الرواية - أو ما يشبه ذلك، وهذا طبعاً أسعدني جداً.

وقبل هذه الندوة بيومين ذهبت إليه، للمرة الأولى في حياتي أدخل فيها منزله؛ إذ شاهدته في حيتي ثلاث مرات حتى الآن، مرة على النيل في منزله، ومرة في كازينو قصر النيل، ومرة في مقهى ريش. وتحدث عني نجيب محفوظ بعد أن قرأ له بعض الأصدقاء رواية (لا أحد ينام في الإسكندرية).

هذا ما يخصني في نجيب محفوظ، أما ما يخص الأدب فهناك بعض الأسئلة التي تشغلني وأود أن أطرحها على النقاد، وهذه الأسئلة تتمثل في البحث عن تفسير لتوقف نجيب محفوظ عن كتابة الرواية في الخمسينيات، وهذا التوقف في رأيي كانت له دلالة؛ إذ إن بعض الكتاب الذين بدأوا بدايات مضيفة مثل يوسف السباعي الذي كتب (السقامات) و (نائب عزرائيل)، انتكس بعد أن بدأ يكتب تاريخ ثورة يوليو في كتاباته الروائية، مما أدى إلى تدمير الرواية وتدمير ثورة يوليو، وهو المشروع نفسه الذي كان سبباً فيه نجيب محفوظ، لكنه ألق عنه في أول حياته، وهو المشروع المعروف بتسجيل تاريخ مصر روائياً؛ إذ اكتشف - فيما يبدو - أن تاريخ الرواية أهم من تاريخ مصر من هذه الزاوية، وأن يؤسس الرواية أهم من تأسيس مصر، لأن مصر المؤسسة موجودة، وهناك عشرات من الناس الذين يستطيعون كتابة هذا التاريخ، لكنهم قليلون أولئك الذين يستطيعون تأسيس الرواية. وأنا لا أعرف ما السبب، لكنني أعتقد أن الانتقال من الرواية التاريخية إلى الرواية الواقعية كان وراء هذا الإحساس. فالذين بدأوا مع نجيب محفوظ في الخمسينيات أو بعده بقليل، أخذوا مناحي مختلفة في رواياتهم. يوسف السباعي أخذ المنحى الذي تحدثنا عنه، وعبد الحليم عبد الله لم يتجاوز نخوم الرومانسية، وعبد الحميد جودة السحار صنع مزيجاً من الرومانسية والواقعية، انتهى به إلى التاريخ للإسلام، وعبد الرحمن الشرقاوي ظهرت عنده الروايات الإيديولوجية، وهو ما يجعلني أسأل عن تأثير الثورة والأفكار الاشتراكية: هل كانت ضرراً على الأدب، خاصة أن عدداً كبيراً من الكتاب اتجه مباشرة إلى الواقعية ولم يبن على بناء نجيب محفوظ ليستكمل مسيرة الرواية في مصر؟

والسؤال الثاني الذي أود أن أطرحه في هذا الإطار على نقاد الأدب، يبدأ من قراءة الكتب المهمة التي كتبت عن نجيب محفوظ، وفي مقدمتها كتاب (تأملات في عالم نجيب محفوظ)، الذي كتبه محمود أمين العالم، الذي تعلمنا منه الكثير وتعلمنا كيف يصاغ الشكل وفقاً للمضمون، وكيف يكتشف الشكل مضامين جديدة. ولا يغفل أحد أن نجيب محفوظ في الستينيات كان مع الأجيال الجديدة، في دعوتهم إلى التجديد، طبعاً التجديد المقصود هنا يخص القصة القصيرة التي بدأ نجيب محفوظ في الاتجاه إليها بعد ١٩٦٧، وطبعاً كانت هناك أعراف مستقرة وشبه تأثير متبادل بينه وبين الأجيال. والمتأمل في الرواية الجديدة في مصر الآن يكتشف أن نجيب محفوظ في الوقت الذي وصل فيه إلى شخصيات متجاوزة الواقع إلى المشاكل الكونية والفلسفية الكبرى، لا نجد مثل هذا الطرح في الرواية الجديدة التي تهتم معظمها بالمشاكل الحياتية الواقعية، وأن الإسهام الكبير الذي ساهمت به الرواية الجديدة هو إسهام في الشكل. أما المضامين الكبرى فكانت عند نجيب محفوظ الذي ساهم في تجديد الشكل أيضاً واستمر في هذا التجديد حتى آخر أعماله في نص (أصداء السيرة الذاتية)، ذلك العمل الذي يحثار القراء في تصنيفه حتى الآن. كما يظل له الفضل في الوصول بالرواية إلى آفاق المشاكل الكونية والقضايا الفلسفية الكبرى، كما في (الشحاذ) و (الطريق). ولا أعتقد أن أحداً من الكتاب الجدد - بمن فيهم أنا - استطاع أن يكمل مسيرة نجيب محفوظ في هذه الأزمان الوجودية الكبرى. قد يكون بعض الكتاب قد استطاعوا لمسها مثل (فساد الأمكنة) لصبري موسى، لكن بلا اكتمال لشخصيات روائية كما الحال عند نجيب محفوظ، إذ شدنا الواقع بعد ١٩٦٧ إلى قضايا، وأمسى إسهامنا الرئيسي في التجديد الشكلي يحافظ على المضمون الواقعي في النهاية.

أتحدى خروجه من نفسى

أحمد شمس الدين الحجاجى

ربما لن يعجبكم حديثى، فأنا أريد أن أتعري بينكم، أن أعري علاقتى بنجيب محفوظ، وأظن أن الاعتراف هو أهم طرق العلاج. وقبل أن أبدأ أقول:

١ - فى ظلمة الفجر العاشقة، فى الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة.

٢ - فى ظل العدالة الحنون (فى ظل العدالة الحنون، فى ظل العدالة الحنون!) نطوى آلاما كثيرة فى زوايا النسيان، تزدهر القلوب بالثقة، وتمتلئ برحيق الثوت، ويسعد بالألحان من لا يفقه لها معنى، ولكن هل يتوارى الضياء والسماء الصافية؟

ولو عدت للمقطع الأول، وقد حذفت منه كلمة، وهى التى تقول: «على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة؛ طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة نحارتنا». والحادثة هى نجيب محفوظ، لكن ما يكتبه نجيب محفوظ ليس الحارة. وليس نجيب محفوظ ابن الضيقة المتوسطة؛ بل هو ابن مصر الحقيقية. هذا الجزء الذى كتبه نجيب محفوظ فى (ملحمة الحرافيش) هو استخلاص الأسطورة، وإعادة بنائها، ليبنى لنا الأسطورة الحقيقية بأجزائها الثلاثة: التكوين، والوجود، والمصير، هذا الرجل أقول له: أنا لست حرفوشا، وأقول لكم: أنا لست حرفوشا فى يوم، ولن أكون حرفوشا، أما لماذا؟.. فهذه علاقتى بنجيب محفوظ.

وأما إنى لست حرفوشاً فذلك لأننى فى الحقيقة، لو لم أكن كاتباً، لكان هناك ثلاثة أشياء أصنعها، إما أن أكون مؤدناً فى مسجد أبى الحجاج، وإما أن أكون قاطع طريق فى الصعيد، وإما أن أكون تحت العلاج عند الأستاذ الجليل الدكتور يحيى الرخاوى.

تعلمت الكتابة دون معلم، وجدت نفسى أكتب، لأننى من بيت كاتب، ووجدت أخى يكتب، وأبى يكتب، لأن كل إنسان فى مدينتنا يكتب. وتصورت أننى العبقري الأوحى لأن الكل يشير إلى. وقبل أن أرفع رأسى، أجد أمامى رواية (القاهرة الجديدة) ورواية (زقاق المدق) ورواية (خان الخليلي)، فتدمنى هذه الروايات. وأنا لا أستطيع أن أكتب ما يكتب، ولا أستطيع أن أكون نجيب محفوظ أبداً، ولكننى أريد أن أكون نجيب محفوظ الذى كاد أن يقتلنى، يتحدثانى، هو الشخص الوحيد لذى أتمنى أن أكونه، ولا أستطيع! كتاب كثيرون عظماء قرأت لهم فى هذه الفترة، لم يصل إلى الأقصر - مدينتى - كتاب إلاو قرائته: رواية، شعر، قصص، ترجمات، كل ترجمات «دار الهلال» قرائها، لكن نجيب محفوظ يقف متفرداً.

يكتبون ويقولون إنه أخذ الجائزة الأولى فى مجمع اللغة العربية. وهذا لا يهمنى. ثم أسمع عن حصوله على جائزة نوبل، وأقسم بالله أنا لم أهتم بها لنجيب محفوظ أبداً، وحين أخذها لم أهتم بها، لأن نجيب محفوظ داخلنى أقوى منى، أقوى من وجودى.

فى هذه الأثناء كان ينشر «الثلاثية» فى مجلة «الرسالة الجديدة» أولاً، وإذا بى أعياشها كلمة كلمة. ثم بعد ذلك جئت إلى القاهرة، وأنا أعرف أن نجيب محفوظ يحل مع «الحرافيش» فى مقاهى القاهرة. لكننى لم أذهب إلى نجيب محفوظ، ولا أريد أن أقابله، لا أريد أن أفعل ذلك إلا بعد أن أصبح نذاً له. طبعاً ربما نرى الآن أن هذه بذاءة، إذا أخذناها فى عداد أن عمرى كله أصغر من عمر الكتابة فى نجيب محفوظ. لكن من أراد أن يصنع شيئاً فليتحداً، أنا أدفع أبائى إلى التحدى.

قابله صدفة ذات مرة، لكننى لم أكلمه. أنا أحبه، لكننى كره سيطرته على. وذهبت إلى أسوان ليتأكد لى أن عالمى هو عالم العنف والسرقة وقطاع الطرق والمتصوفة ولآثار، عالمى هو الأسطورة، وليس الحارة التى خلقها نجيب محفوظ. ومع ذلك فقد كان أول شىء صنعه عندما وصلت إلى القاهرة هو زيارة زقاق المدق، وتعجبت كيف صنع من هذا الزقاق هذا العالم العملاق.

فشلت أن أكون قصاصاً، زملائى كبروا، ونما فن القصة على أيدى من أعز بهم. ولا أحارب الآن فى نفسى إلا نجيب محفوظ.

سافرت إلى الغرب، وكلما سألتى إنسان عن فن الرواية العربية أقدم له (زقاق المدق) التى كانت قد ترجمت ويأتى يوسف إدريس ويشارك فى الحضور، ولكن يوسف إدريس استطاع أن يخرج من إهاب نجيب محفوظ، وإذا بى أجد زملاء لى استطاعوا أن ينشروا أعمالهم. لقد خرجوا من نجيب محفوظ، وأنا غير قادر على أن أخرج وأن أنشر قصة.

وأختصر المسافة.. «فى ساعة الأحزان»، أو قبل أن تأتى الأحزان، حاولت أن أكتب روايتى التى تصورت أنها لابد أن تقف بجوار نجيب محفوظ، وبالتالي أن تقف بجوار عمال زملائى أيضاً. فشلت منذ عام ١٩٧٥

إلى عام ١٩٨٤ - كنت أكتب وأمزق - فى أن أكتب رواية واحدة أرضى عنها. وتوقفت عن كتابة الروايات التى كان أصدقائى يقولون إنهم يجبرونها، وزملائى فى الجامعة لا يعرفون أنى كاتب رواية.

ثم وصلت إلى أزمة كبيرة كادت تمزقنى تماماً: ذهبت إلى أمريكا، ويوم ذهبت هناك إلى المكتبة، وجدت نفسى فى العذاب أكتب، كان أمامى أحد أمرين، إما أن أكره العالم وأفقد عقلى، وإما أن أكتب، فقلت لنفسى «أكتب وأنا أكره العالم»، وكنتى وجدت نفسى أحب العالم. لم يأت نجيب محفوظ فى حياتى طوال ستة أشهر، طيفه الذى كان يخاطبى وأخاطبه، أحاذته، وأرى هذا الجمال وهذه المتعة. ليس بالضرورة أن أكون موجوداً. نجيب محفوظ موجود وعمله موجود. وإما أن تكتب لتقف بجوار هذا الرجل أو لا تكتب، لكن لا يمكن أن تكره هذا الرجل.

وظللت أكتب فى داخل دائرة العذب مدة ستة أشهر كاملة، الرواية التى لم أنجح فى كتابتها، لأنى لم أكن أريد أن أكون نجيب محفوظ. أردت أن أكون نفسى، أردت أن أنطلق من عذاباتى، وأن أخلق حياً جديداً، وأن أصنع علاجاً نفسياً لمن يقرأ روايتى. من يقرأها فليشعر بسعادة وحب. كانت (سيرة الشيخ نور الدين) فوق جبانة الأقصر القديمة. فوق معبد الأقصر، فوق ساحة من تراث مصر القديمة. وعندما انتهيت من الرواية - وهى لم تنته فى أعماقى - خرجت لأقبل نجيب محفوظ. شعرت أنى أريد أن أقول له: «لقد كتبت رواية التى أستطيع أن ألتفك بها». ذهبت إليه فى المرة الثانية وأنا أقصده، وليس بعفوية المرة الأولى. ولكن هذه المرة التى قصده فيها، وبعد أن أعطيته الرواية قال لى إنه الآن لا يقرأ. وهذا لا يهم. إنما سيعطيها لمن يقرأها. وقال لى إن من يقرأونها سيحبونها فيها ما يريدون. فلاتخف على الرواية. لم أكن أخاف على الرواية حقيقة. كان كل ما أريده هو أن أكون شجاعاً لأواجه نجيب محفوظ العملاق؛ أن أتصالح معه.

وأنا لست حرفوشا. هذه هى المرة الوحيدة التى جلست فيها مع نجيب محفوظ. فى الأيام السابقة كنت قد انتهيت من بحث عن «الأسطورة» فى (الخرافيش)، فأردت أن أعيد قراءتها، وعندما أردت ذلك وجدت أنى لم أقرأ (الخرافيش)، عشر مرات وأنا أقرأها، وفى هذه المرة أشعر أنى لم أقرأ (الخرافيش). كل كلمة بنى أسطورة، الواقع أسطورة، والأسطورة واقع. هذا هو نجيب محفوظ الذى عندما نحتفل نحتفل به هو، أم نوبل فهى لا تعينى ولن تعينى. لو أنهم لم يعطوا له الجائزة، فقد أخذ محفوظ حياتى كلها «ثلاثاً وستين سنة، منها أربعون أو خمس وأربعون وهو فى أعماقى. وإذا لم يعطوا له الجائزة منذ خمسين عاماً مضت، فيسهبوا إلى الجحيم، وإذا كانوا قد أعطوه الجائزة منذ عشر سنوات، فهم يصححون أخطاءهم. أعطوها أم لم يعطوها، فهو العملاق المتفرد الذى صنع فن الرواية فى عالمى. ولا أنكر أنى سعيد لأننى عشت عصر نجيب محفوظ، وليس عصر الرواية، هو عصر نجيب محفوظ، الحقيقى الذى نعيش فيه، لأنه علمنا الصدق، وعلمنا قناعة الكلمة، فهو أسطورة حين يكتب، وحين نلقاه وحين نحلم به، بل إنه أسطورة حتى فى الأطياف التى يحدثنا فيها.

في العدد القادم من «فصول» :

خصوصية الرواية العربية

(الجزء الثاني)

دراسات، شهادات، مناقشات

كيف قرأت نجيب محفوظ

إدوار الخراط

أسلوب نجيب محفوظ فى مرحلته «الواقعية» وحتى (أولاد حارتنا) يعتمد على أن يقدم بين يدى عمله وصفاً تفصيلياً يكاد يكون التسجيل بعينه للصورة الخارجية لكل مشهد ولكل شخصية، لا يكاد يغفل شيئاً فيها، يضع تخطيطاً هندسياً للمكان والموقع بكل جزئياته، فنحن أمام شريحة لا يكاد ينقصها إلا أن تدخل المعمل أو يسجلها محضر شرطة، ثم ينفذ يديه تماماً من ذلك، ويتتبع الشخصية فى مدار أحداثها دون إشارة إلى ما سبق إليه من تفصيل فى الوصف ودقة فى التصوير. وبذلك تنقطع الصلة بين هذه الشرائع بعضها ببعض. إنه، إذن، لا يعتمد إلى المزج العضوى الحى بين الداخل والخارج، وما يكاد يفرغ من رسم شخصياته أو ييشاته رسماً يضع له الخط بعد الخط فى دقة هندسية - بل آلية - بالغة، حتى يسقط كل ما تكلف من صبر ومن تمحيص، وإذا نحن أمام شخصية مجردة من الحواشى الواقعية، وإذا نحن نتابع حوارها النفسى أو مع الآخرين أو تطور مجرى الفكر عندها، فلا يكاد يعلق بالذهن شئ من هذا الوصف التسجيلى الذى أرقق به الكاتب نفسه وأرهقنا به معه، وإنما نتعرف إلى دخيلة الشخصية من المقومات الرئيسية لها، لا من عوارضها الخارجية، وإذا بالواقعية تهزم نفسها ويفوتها غرضها، وإذا هناك انفصام حقيقى فى الأسلوب بين أجزاء العمل الفنى، لكنه انفصام يخدم الوحدة الكلية الكامنة ويدعمها فى نهاية الأمر؛ لأنه يؤكد الأنماط الرئيسية، ويرز هيكلاً للصورة الأولية الثابتة ولا يخلطها بالعرضى العابر المتحول.

على أن ثم ظاهرة أخرى تمتاز بها أعمال نجيب محفوظ حتى وصلت إلى مراحلها الأخيرة، ظاهرة الشمول الذى يسعى إلى أن يمد أسبابه على كل شئ، واتساع رقعة العمل الفنى اتساعاً شاسعاً المساحة عريض الجوانب، وكثرة الشخوص والمواقف، سواء كانت جلية أو تافهة وتسلسلها فى احتفاء شديد بالتفاصيل الصغيرة والتطورات الكبيرة سواء بسواء، ومعالجتها كلها بنغمة واحدة سواء نبذة هادئة بعينها تناول عمل

ركوب ترام أو عملية إجهاض» وتسرد شرب فنجان القهوة وحساب مصروف البيت أو تبثت مأساة حب مدمر أو انهيار مدو لصروح حياة كاملة. هذه النظرة الشاملة للكون بصغائره وجلائل أحداثه، تأتي على نعمة واحدة لا صعود فيها ولا هبوط.

هذا «التسطيح» في العلاج، مقرون بالانتساع العريض في الرقعة الكلية لنوحة، يكاد - وحده - يوحى بموقف الكون نفسه من الإنسان في مواجهة محايدة صامتة لا تبالي، ويكاد يشف، بأسلوب البناء وحده، عن موقف الكاتب نفسه من الكون، وبقينه بأن العالم في الجوهر لا يبالي بالإنسان شيئاً، تستوى عنده صغائر حياته وكبائرها. ومن ثم يتسلل إلى عالم نجيب محفوظ هذا المناخ البارد العام الذي يخامر كل ركن فيه، وما قد نراه أو نحسه خطيراً أو عميق الأثر يفقد وزنه على قدم المساواة مع التوافه وتدرج الكل في نفس واحد متعادل النبرة، أو تكتسب هذه التوافه ثقلاً في الوزن إذ تضارع الكوارث الكاوية ولنكبات القاصمة والسعادات علقلة والنشوات الثملة، سواء بسواء، في كفتي ميزان هذا العالم اللتين لا ترجح جدهما الأخرى.

يرتبط ذلك بالأسلوب اللفظي الذي يتبناه نجيب محفوظ في تلك المرحلة، فنحن نجد يقول:

عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف، ولكن التجربة التي أقدمها في حاجة إلى هذا الأسلوب. لقد اخترت الأسلوب الواقعي في هذا الوقت الذي كانت فرجينيا وولف تهاجم فيه الأسلوب الواقعي وتدعو للأسلوب النفسي. وعرف أن أوروبا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق. أما أنا فكانت متلهفاً على الأسلوب الواقعي الذي لم تكن نعرفه حينذاك، والأسلوب الكلاسيكي الذي كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدها إغراء وتناسباً مع تجربتي وشخصي وزمني. وأحسست أنني لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد.

أما هذا الأسلوب «الكلاسيكي» الذي يعنيه نجيب محفوظ، فهو أسلوبه القديم المعروف برصانته ورسوخه، يذكّر المرء بقدامي كتاب العرب، هو أسلوب رتب تتعاقب فيه القوالب اللفظية الماثورة والإيماءات الشخصية الأصلية، هو أسلوب بطيء متين العضل، نعومته الخارجية تشف عن جزالة تركيبه الداخلي وشدة أسرهما، هو أسلوب ثقيل الإيقاع ليس فيه تدفق ماء الحياة ولا ثوب نبضها نحار. وما من شك أن الالتزام الثقلان هذا الأسلوب صلة وثيقة بالتجربة التي يعانيتها - ونعانيها معه - فهذا البؤس والثقل في الإيقاع يتساقق بالضرورة مع التشاؤم والقدرة التي تخامر كل أعماله في تلك المرحلة: وهذه «الكلاسيكية» في وصف الكلمات تتناغم على نحو أصيل مع الدقة في الرصد والبناء. ومع ذلك، فالأمر الغريب - الأمر الذي ينقذ العمل من السقوط في هوة الرتابة النهائية - هو انعدام التوازن في البناء الأسلوبى لعمل كله. فالكاتب يسهب في بعض المواضع إسهاباً لا يكاد يطاق معه المزيد، وقد يكون إسهاباً في غير الجنب من الأمور، بل هو كذلك على اليقين، ثم ينتقل بنا، في مسائل أشد خطراً وأفذح وزناً، نقلات فجائية إلى لإيجاز الذي يلم بالموقف في عبارة قصيرة توشك أن تكون مبتسرة. ولا نتيجة لهذا النهج في البناء إلا أن يشيع القلق في نفس القارئ، قلنا لا يتأتى عن مضمون الأحداث، ولا عن إفصاح الكاتب عن ذات نفسه، بقدر ما يترتب على طريقة توزيع الوزن، في بناء العمل، على مواضعه المختلفة.

إن فجائية هذا التوزيع وانعدام التناسب في أثقاله من حيل الفن البارعة. وسواء هنا جاءت عن قصد أو عن غفوية، فإن أثرها المحتوم هو القلق الذي يبدد ملالة الوصف ورتابة السرد، أو هو القلق الذي يهدف الكاتب إلى التسلسل به إلى أعماق قارئه، القلق الذي يوقظ في القارئ انتباهاً متجيراً يتفق مع مضمون العمل الفني نفسه، ويضاف بحيلة في البناء إلى القلق المقصود من هذا المضمون، والحيرة أمام المسائل التي يثيرها.

ولكن تقليد النظر في أسلوب نجيب محفوظ - في هذه المرحلة - لا بد أن يدعو إلى التساؤل عن سر هذه الكثرة الكاثرة من القوالب القديمة المحفوظة، الجاحظية تقريباً، التي تتراس في كتاباته. وقد كان بوسع

فى ظنى أن يتخفف منها أو أن يتفادها أصلاً، ولكنه عن عمد أو عن غير عمد يترك هذه القوالب التى لاحية فيها تقف جامدة فى أخرج المواقف وأدعها إلى استخدام الأسلوب المتحرك النشط الحى.

لم أهتم فى تفسير ذلك إلا لنشئ واحد أحسسته بمعانتي، هو أن لهذه قوالب من العبارات والألفاظ تأثيراً وظيفياً هو تأثير المخدر أو المسكن، استخدامها أجدى بكثير من الاستغناء عنه، فهى لا تروع سواء يجدتها أو حبوتها أو بغيابها وبالفراغ الذى تحسه عند افتقادها، بل هى تسمح للذهن أن يمر عليها دون أن يتوقف، كما يكون من شأنه أن يتوقف فى الحالتين، وما زال الذهن مشغولاً بالحدث شئ تشير إليه هذه القوالب، وللخيال مطلق الحق فى أن يستند إلى هذه الإشارة الجامدة دون أن يهتز بها، الحوس لا تترج بأصالة العبارة ولا يسهرها رونق الجدة أو ضوء الكشف الجديد. لكن الحواس أيضاً لا تستشعر نقداً ولا يستلطفها الفراغ والنقص، ويتاح عندئذ للصورة أن تستقر على هونها، أن تثبت فى الوجدان عنى مهل. وبذلك نقبل دون معارضة أخطر الأمور أو أيسرها، وبذلك يسكن الكاتب من نفرتنا ويروض العقل عسى المطاوعة والتصديق.

ولكن الإرهاصات بالأسلوب «الحديث» تفاجئنا عند نجيب محفوظ، فى أعماله اللاحقة وهى نومي إلى ما سوف يتمخض عنه فى مرحلته الأخيرة، تفاجئنا عنده فى الأحلام والكوبس وهذيانات الحمى والحوار لداخلى المنساب عند شخوصه فى (السراب) و(خان وخليلي) و«الثلاثية»، وفى خاتمة (بداية ونهاية)، ثم نصل إلى ذروتها فى (اللس والكلاب) و(السمان والخريف)، وإذا بأسلوبه يرقى إلى شاعرية خاصة فى إيجازها وتركيزها، وإذا هو يبنى الأسلوب النفسى «الحديث» فى الربط بين الذات والموضوع، وصهرهما معاً فى كيان واحد سريع النبض، موجز الإيحاء خاطف الضربات متحمل من زمت القوالب وبسطة قواعد المنطق الجامدة، لا يبلغ فى ذلك ما بلغت إليه فرجينيا وولف - وما أظنه كان يسعى إلى ذلك - ولكنه ينفرد بسمات شخصية خاصة.

عالم نجيب محفوظ الذى ألفناه حتى نهاية «الثلاثية»، ولقبنا أنماطه الرئيسية وصوره الأولية سوف يمر بعد ذلك بمرحلة جديدة فى تطوره المفاجئ، وينكشف لنا فى ضوء غريب أشد تركيزاً ويسفر لنا عن وجه جديد.

وقد بدأ هذا التغير فى (أولاد حارتنا). وقال الكاتب عندئذ:

كنت فى الماضى أهتم بالناس والأشياء، ولكن الأشياء فقدت أهميتها بالنسبة لى، وحلت محلها الأفكار والمعانى.. وأصبحت اليوم أهتم بما وراء الواقع.

وهو يسمي هذه المرحلة بالواقعية الجديدة؛ إذ يقول:

تستطيع أن تقول إننى فى المرحلة الأخيرة أتبع الواقعية الجديدة، وهذه لا تحتاج إطلاقاً لمميزات الواقعية التقليدية التى يقصد بها أن تكون صورة من الحياة.. الواقعية الجديدة تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل، وهذا ليس نظوراً فى الأسلوب.. بل تغيراً فى المضمون. الواقعية التقليدية أساسها الحياة، فأنت تصورها وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما قد تتضمنه من رسالات، وتبدأ القصة فيها وتنتهى وهى تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها. أما فى الواقعية الجديدة، فالباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معينة تنج إلى الواقع لتجعل وسيلة للتعبير عنها.

وأيا كانت صحة التسمية التى يطلقها الكاتب الكبير على أعماله فى مراحه الأخيرة، وأيا كانت صحة خبيله للواقعية التقليدية، فإنه قد أشار إلى أهم ظواهرها عنى وجه التحقيق. ولكنى ما زلت أرى فى «واقعيته» التقليدية» ظاهرة فنية أخطر من مجرد أن تكون «صورة للحياة»، وأرى وراءها «نكاراً ومعانى» هى أعمدة يبيكل منها، وخلف تفاصيلها المتنوعة أنماطاً رئيسية وصوراً أولية، ونماذج أسطورية أو قالية تحكمها جميعاً فكرة صارمة محتومة ومرسومة سلفاً.

الحرافيش*

توفيق صالح

بعد عودتي من فرنسا حين، كنت أدرس السينما هناك، حاولت أن أشاهد كل الأفلام التي أنتجت أثناء غيابي عن مصر، فكنت أذهب إلى دار عرض «أوليمبيا» وغيرها من الدور نصفية التي تعرض أفلام المواسم السابقة. وفجأة أثناء هذه المشاهدات، وجدت فيلماً مختلفاً في بنائه عن كل الأفلام التي أنتجت في السينما المصرية، والتي أعرفها، فأعدت مشاهدة الفيلم مرة أخرى، وعرفت أن كاتب السيناريو شخص اسمه نجيب محفوظ. وفي الأسبوع نفسه شاعرت فيلماً آخر أيضاً يتميز بذلك البناء المختلف، وتلمس فيه المشاهد ذلك البناء المرفق للموضوع. فالسينما المصرية كانت موضوعاتها كلها عبارة عن سرد درامي، حدث يؤدي إلى حدث، مثل الحدوتة. أما هنا فالوضع مختلف، فهناك كاتب يبنى معماراً مختلفاً، وعنده «موضوع» يتشكل من خلال شخصيات وأحداث. وتعبت واندعشت وطلبت من أحد الأصدقاء السينمائيين أن يعرفني على نجيب محفوظ، وعندما سأله: من هو نجيب محفوظ، قال لي: «ده راجل كاتب كده على قده»! المهم أنني وصلت إلى نجيب محفوظ، ولم أكن أعرف أنه كاتب، أو أنه نشر كتباً من قبل. وبدأت أحضر جلسات كازينو «الأوبرا» صباح الجمعة من كل أسبوع. وخلال هذه الجلسات الأسبوعية، تفتح لي أفق لم يكن على البال، وطلبت من نجيب محفوظ أن يدلي برأيه في معالجة سينمائية كنت قد كتبتها لإغجاز أول فيلم لي، واقترح علي أن نكتب السيناريو معاً. وقرأ ما كتبته، لكنه طلب أن يعيد كتابة هذه المعالجة مرة أخرى، ووافقت. وفوجئت به بعد أسبوع يأتي ومعه تسع ورقات، تتضمن سطورها المعالجة الجديدة، التي حرص فيها على الأحداث نفسها والقصة نفسها، ولكن من خلال عالم آخر، لا علاقة له بالعالم الذي كتبته. ربما تضمنت الشخصيات التي كتبها بعض الدلالات أو الرموز لأفكار معينة، لكن نجيب محفوظ أبدع شيئاً آخر،

وشخصيات أكثر مصرية، لحارة لم أعش فيها ولم أعرفها أبداً. وعندما أعود لقراءة المعالجة التي كتبها نجيب محفوظ، أجدّها جميلة، وأحداثها مشوقة. واتفقنا بعد ذلك على العمل معاً. وقبل بداية العمل أخذني نجيب محفوظ من يدي، مثل الأخ الأكبر الذي يحرص على أن يرى أخيه الأصغر ذلك الكثير من لعولم التي لم يكتشفها غيره. فشاهدت معه زقاق المدق، واستمعت إلى شرحه لي عن معالم الرواية والحارة وأماكن الشخصيات، على اعتبار أنني قرأت (زقاق المدق) - ولكنني لم أكن قد قرأتها بعد، وقد قرأتها بعد ذلك - وسار معي في شارع المعز، وبين بيوت أقاربه. في هذه الفترة كانت روايته (بين القصيرين) قد بدأت تظهر في مجلة «الرسالة الجديدة» التي كان يصدرها يوسف السباعي. حكى لي نجيب محفوظ عن أهله وعن أصدقائه، وأبن عايش، وأبن كان يلعب. وبعدما قرأت الرواية، إذا بي أجد نسيجاً روائياً ومعماراً فريداً لا علاقة له بالحارة التي شاهدتها، فهي حارة لا طعم ولا شخصية لها، على الأقل في نظري، لكن نجيب محفوظ خلق منها عالماً له دلالات ورموز. وبالطبع كان هذا أول درس تعلمته في عملية الخلق والإبداع الفني.

أنجزنا سوياً فيلم (درب المهابيل) وفشل الفيلم فشلاً ذريعاً، وانقطعت علاقتي بنجيب محفوظ بعد هذا الفيلم، ولا أستطيع في هذه الفترة أن أقول عنه إنه صديق أو زميل. وظل هذا الوضع مدة سنتين على الأقل، إلى أن دعاني محمد عفيفي - رحمه الله - ذات يوم للسهر معهم يوم الخميس، فذهبت لأجد مجموعة من الناس، كان نجيب محفوظ من بينهم. وفي هذه الجلسة يجتمع عدد من ينتمون إلى التيارات الفكرية المختلفة في المجتمع المصري في هذه الفترة، مما جعلها جلسة لتبادل الآراء والمشاكل والأخبار عما يحدث في المجتمع خلال أسبوع، وضعباً لا يخلو الأمر من سخرية لاذعة ونكات عن ما يحدث في مصر في تلك الفترة التاريخية، وضمت هذه الجلسات أناساً معروفين مثل عادل كامل ومحمد عفيفي ونجيب محفوظ، وأناساً آخرين لم يسمع عنهم أحد. وفي هذه الجلسات بدأت علاقتي من جديد مع نجيب محفوظ.

ومن قرأ رواية (ثرثرة فوق النيل) يمكن له أن يتخيل هذه الجلسات التي يتبادل فيها الحرافيش أحاديثهم، هذا طبعاً بعيداً عن النسيج الفني الرائع الذي صنعه نجيب محفوظ في هذه الرواية، كما أكد أن هذه الجلسات كانت خالية من السيدات ومن الحشيش الذي عرفته الرواية. فقط هي جلسات حرفوشية، وبعد أن تنتهي منها كنا نخرج في سيارة عادل كامل - الثرى الوحيد فينا - بعد منتصف الليل، لننتزع شئ نوع من المغامرات، التي احتفت بها الرواية في الجزء الأخير منها. وطبعاً لم نقتل أحداً، لكننا كنا «آخر شقاوة» وكل واحد منا كانت له شقاوته الخاصة به.

طبعاً، بعد أن كبرنا في السن، لم نعد نقدر على هذه المغامرات، ولم نعد نقدر على السهر. لكننا كنا نذهب للسياحة في الطرق والأماكن الهادئة، طريق سقارة أو غيره، ونسمع أغاني عبدالوهاب القديمة وأم كلثوم، أو سيد درويش، وغيرها من الألحان الحبيبة التي تتضمن ذكرياتنا وفضولنا.

والواضح أن نجيب محفوظ، رغم سنه، كان يستطيع أن يتذكر متى سمع هذه الأغنية أثناء ترديد أمه لينا، أو أغنية أخرى كان يغنيها هو والأطفال في الحارة، رغم أن هذه الأغنيات لم تطبع في أسفونات، ولم يوجد وقتها راديو أو تليفزيون، أو أي وسيلة لنشر الأغنيات، فكيف كان يعرفها ويحفظها؟

وقد حكى لي نجيب محفوظ أن والده كان يصطحبه في شهور الصيف إلى مسارح روض الفرج، التي بعيد فيها بعض المصربين الهواة أغاني السنة الناجحة، ولذلك استطاع أن يحفظها.

الشيء الآخر الذي أود أن أذكره عن الحرافيش هو أننا كنا ننتقل من بيت إلى بيت في سهرتنا، ولأنني كنت الوحيد فيهم بلا زواج، فكان اجتماع الحرافيش عندي بصفة دائمة. أيامها كان نجيب محفوظ يحرص على وضع الراديو بجانبه تحت الكرسي، ليسمع أم كلثوم في ظل حمية المناقشات التي نتبادلها في هذه

الجلسات. وعندما أسأله: كيف تسمع أم كلثوم مع كل هذه المناقشات؟ كان يرد أنه يسمعها بعقله الباطن!

وكان يجتمع في هذه الجلسات أصناف مختلفة من التيارات وأصحاب وجهات النظر المختلفة. وكان جيرانى يشكون دائماً من الضجة التي تحدث لساعات طويلة فى شقتى. ولا تخلو هذه المناقشات من سخرية ولا من النكات الكثيرة، ولا أظن أن هناك جلسة شبيهة بهذه الجلسات، تحتوى على هذا القدر الكبير من الإضحاك، ويكفى أن يتبارى محمد عفيفى ونجيب محفوظ فى التقاط السخرية وصناعتها.

هذا المناخ، الجاد والساخر معاً، كان سمة من سمات عالم «الحرافيش» منذ تكونها. لقد تكررت الحرافيش فى الأربعينيات بمناسبة حصول كل من نجيب محفوظ وعادل كامل ويوسف جوهر على جائزة المجمع اللغوى عن أعمال لهم. تقابل الثلاثة بعد أن قال عادل كامل لنجيب محفوظ: «نحن مجموعة من الشباب نلتقى كل يوم خميس، نتحدث فى الأدب ونناقش أحوال الدنيا»، ودعاه لحضور إحدى هذه الجلسات، ومن هنا كانت نواة الحرافيش التى ضمت - فيما بعد - مجموعة منها بعض المعروفين أو المشاهير، مثل أحمد مظهر، وبعض آخر من غير المعروفين إعلامياً. هذه الجماعة التى تكررت نواتها فى الأربعينيات، استمرت فيما بعد، وتغيرت من فترة لأخرى؛ حيث كان ينضم إليها أعضاء جدد أو يختفى بعض أعضائها، ولكن الجماعة نفسها ظلت ثابتة. إن استمرارية لقاءات الحرافيش كانت مدحاً آخر من ملامحها.

فى هذه اللقاءات المستمرة كل خميس، فى كل الأحوال الطيبة والمؤلمة، وخلال زمن طويل حافل بالأحداث التاريخية المتغيرة... كان كل ما يحدث يصبح مثار نقاش بيننا. لم يكن يجمعنا موقف موحد، ولكن لقاءاتنا كانت تتسم بأقصى قدر من الحرية فى النقاش. وخلال ذلك كله، تأثر كل منا بالآخرين، وأثر فيهم.

إن نجيب محفوظ فى كل كتاباته كان يبدأ من حياته أو من حيوات تنصل بها، والنقطة الأولى فى أغلب أعماله تبدأ من حياة حقيقية ترتبط به أو بمن عرفهم، ومن هؤلاء من انتمى إلى الحرافيش. فحانث (ثرثرة فوق النيل) - التى اسرت إلى صلتها بالحرافيش - فإن مناقشات وتجارب وحيوات أعضاء الحرافيش قد تسلت إلى عدد من أعمال نجيب محفوظ، بل إن رواية (الشحاذ) تكاد تكون استلهاماً من حياة واحد من أعضاء الحرافيش، وإن كان هذا الاستلهام مبني على موهبة نجيب محفوظ وعلى خياله، وقدرته على إعادة صياغة الوقائع، إلى حد خلقها من جديد.



مقاهى نجيب محفوظ

جمال الفيطنى

للمقاهى فى حياة نجيب محفوظ شأن عظيم.

وعلى امتداد أكثر من ثلاثين عاماً، منذ أن عرفته، ولقاءاتى به فى المقاهى. باستثناء أوقات قصيرة كنت أصحبه فيها خلال مشيه اليومي من منزله إلى مكتبه فى مبنى التلفزيون، عندما كان يعمل مستشاراً لمؤسسة السينما. كان ذلك بين عام ألف وتسعمائة وأربعة وستين، وعام ألف وتسعمائة وستة وستين. وخلال جولتنا فى القاهرة القديمة، التى تكررت فى السنوات العشر الأخيرة.. فيما عدا ذلك كانت لقاءاتنا بالمقاهى، وأبدأ أولاً بالمقاهى التى عرفته شخصياً فيها.

كان مقهى «الأوبرا» الأفرنجى الطابع أول مكان نلتقى فيه معاً. كان ذلك فى بداية الستينيات. حيث اعتاد عقد ندوته الأسبوعية كل يوم جمعة من العاشرة صباحاً وحتى الواحدة ظهراً. دخلت إلى هذه الندوة عام ألف وتسعمائة وستين، وكانت مستمرة منذ عام ألف وتسعمائة وخمسة وأربعين، ولو أن مناقشاتنا دونت لكانت سجلاً أميناً لحياة مصر الثقافية وتطورها. كانت ندوة جادة، يحضرها عدد كبير من الأدباء، وفيها تبلورت أول ملامح جيل الستينيات. مازلت أذكر تلك الأيام، عندما كنا نشارك فى النقاش، ثم نخرج معاً قاصدين سور الأزيكية ونواصل الجلوس بأحد المقاهى الشعبية.

فى عام ألف وتسعمائة واثنين وستين توقفت ندوة الأوبرا بعد أن تدخل الأمن وتشتد. وبعد عامين استأنف نجيب محفوظ الندوة فى نادى القصة لأسابيع قليلة، ثم انتقل إلى مقهى سفنكس الذى كان يقع أمام سينما

راديو، ثم تحول المقهى إلى معرض للأحذية. فانتقل إلى مقهى ريش. وانتظمت الندوة إلى سنوات قريبة. فجاء قرر صاحب المقهى أن تكون إجازته يوم الجمعة، وبدأ في إغلاقه!! عندئذ انتقل «الأستاذ» إلى كازينو قصر النيل. ضياء مع الزمن تغير الرواد، واختلفت الموضوعات المطروحة للنقاش حتى إنني لأعجب أحياناً من صبره وقوته على التحمل. وذل باله، إنه يصفى طويلاً وقد يشارك في النقاش بكلمات محدودة، أو ينطق تعليقا ساخرا تعلقو بعده الضحكات. ونجيب محفوظ من أسرع الخلق بديهية، وقدرة على «القفشة» كما يقولون في مصر.

في السنوات الأخيرة عرف طريقه إلى مقاهٍ ملحقة بالفنادق. بدأ ذلك بعد توقفه عن الكتابة تقريبا.

ظلت علاقتي بالأستاذ عبر الندوة الأسبوعية حتى منتصف الستينيات عندما سمح لي بالتردد على مقهى «عراي» في العباسية، وكان ذلك تطورا في علاقتي به. في مقهى عراي كان يلتقي بأصدقاء الطفولة، أولئك الذين ظل على علاقة بهم لم تنقطع قط حتى أدركتهم المنية وحدا بعد الآخر، خصص لهم مساء الخميس من كل أسبوع. في هذا المقهى رأيت جوانب جديدة من شخصيته. كان يبدو على سجيته أكثر، يستعيد معهم ذكريات الطفولة، ويبدو أكثر مرحاً. وأستطيع القول إن كثيراً من الشخصيات الحية التي عرفت بها بهذا المقهى دخلت علمه الروائي وعرفت الخلود.

في مقهى عراي شهدت مولد إحدى رواياته. كان ذلك عام ألف وتسعمائة وواحد وسبعين، عندما رأينا رجلاً أشيب الشعر، جاحظ العينين، غريب الحضور، أصابع يديه نحيلة طويلة. دخل بصحبة أحد أبناء المنطقة، وأبدى الخادم اهتماماً خاصاً به، ثم أحضر رقعة الشطرنج وروى الرجل القطع وبدأ اللعب. مال الأستاذ على متسائلاً عن شخصية القدم الجديد. من الواضح أنه لفت نظره بشكل ما.

سألت فقيلاً لي الاسم. عدت إلى الأستاذ لأخبره أن هذا رجل هو اللواء حمزة البسيوني المدير السابق للسجن الحربى الرهيب. وأطال الأستاذ النظر. في تلك اللحظات وندت رواية (الكرنك) الشهيرة.

في صيف ألف وتسعمائة وسبعة وستين طلب منى أن تلتنى في مقهى «الفياشوى»، أحب المقاهى إلى قلبه، الذى أمضى فيه ساعات طويلة خلال أيام شبابه. كان يزوره يومياً ليدخن الترجيلة، هذا الصديق الصامت كما يسميه. خاصة خلال فترة عمله فى قبة الغورى. كان من أصحابه القدامى فى الفياشوى عم إبراهيم. رجل قصير القامة، مثقل قبيلاً، ضئيل، يبيع الكتب وكان مشهوراً فى الحسين بطول لسانه ووضفه، وقدرته الراهية على إتقان فن القافية. ابوحيد الذى كان يهزمه... هو نجيب محفوظ نفسه، كان ذلك أيام الشباب.

ذهب عم إبراهيم إلى الأبد، وكذلك مقهى الفياشوى الذى لم يبق منه إلا جزء صغير.

لثة مقهى آخر، صغير جداً، داخل سوق «الحمزوى»، تفضله تكعيبية عنب، اعتاد الأستاذ التردد عليه بمفرده. مقهى حزين، معزول، موحى بالتأمل، مازال موجوداً. وبغايا تكعيبية العنب لا تزال ممتدة.

حدثنى الأستاذ عن مقهى قديم لم أعرفه. مقهى «سى عبده» الذى وصفه فى «الثلاثية». كان يقع تحت الأرض، ثم أزيل عندما بنت الأميرة شويكار المنازل الحديثة فى خان الخليلي، خلال الثلاثينيات، ذات انطلاق الوردى التى وصفها الأستاذ بدقة فى روايته (خان الخليلي).

فى الإسكندرية ارتبط بمقهى «بترو». كان يجلس فيه إلى جانب الراحل توفيق الحكيم، والآن انتقل إلى عدة مقاهٍ أخرى ملحقة بفنادق تطل على البحر.

من المقاهى استوحى نجيب محفوظ شخصياته التى أبدعها فى عالمه، ولم يكن مكاناً لقضاء الوقت، إنما كان محوراً للصداقة، وللعلاقات الحميمة، والأنس والمودة.. هذا ما قاله لى الأستاذ يوما.

عندما أتم عامه الثمانين، طلب منى أن نمضى إلى الجمالية. صحبته كما اعتدت. حرصت على أن أتبع خطاه حتى لا أرهقه، فالمعملية الجراحية لم يمضِ عليها بعد شهران. كان يتوقف أمام المقاهى التى اعتاد الجلوس فيها ويتفرق وجهه بعمانٍ شتى.

ترى.. ماهى؟ هذا ما لا نجد إجابة عنه إلا فى رواياته.

فى عام أربعة وتسعين وقع حادث مهول كان علامة.

عند خروجه من البيت، فى تمام الخامسة عصراً، ليذهب إلى مقهى وكازينو قصر النيل، تقدم منه شاب فى الثانية والعشرين من عمره، حصل على دبلوم صنایع، ينتمى إلى تنظيم متطرف، وتظاهر بأنه يريد مصافحته، وغرس سكينه فى عنق الشيخ الكبير. التفاصيل معروفة ومؤنة، وقد قدر لى معاشتها منذ اللحظات الأولى للحادث، وأظن أن أيام إقامته فى مستشفى الشرطة التى امتدت إلى شهرين من أصعب مراحل حياته.

لن أنسى أبداً يوم خروجنا معه إلى فندق «مينا هاوس» فى الهرم، أول خروج بعد الحادث. لكم خرجنا معاً، لكن الوضع اختلف بعد الحادث. فالحركة لا بد أن تتم فى ظروف معينة. لا بد من ملازمة الحراسة المشددة له. عربة للشرطة أمامه وأخرى خلفه، هو الذى عاش طوال عمره ضد هذه المظاهر. أما اللقاءات فيجب أن تتم فى أماكن مغلقة. لقد انتهى زمن المقاهى التى اعتدنا الجلوس فيها. ولحسن الحظ أنه تكيف مع الظروف الجديدة. الأصدقاء المقربون وزعوا أيام الأسبوع، بحيث يتولى أحدهم صحبته يوماً محدداً، وكان من نصيبى يوم الثلاثاء، حيث التقتى فى سفينة نهريّة راسية بالنيل. خصص صاحبها غرفة مغلقة لجلس فيها إلى الأستاذ. الروائى يوسف القعيد، وصديق للأستاذ اسمه زكى سالم من رواد ندوة قصر النيل، التى كانت، وأخيران هما عماد العبودى وحسن ناصر، وكلاهما من رجال الأعمال. وخلال هذه الجلسة نتحدث عن الوقائع والأحوال الراهنة، ونقرأ للأستاذ نصوصاً أدبية بعد أن وهن نظره ولم يعد يمكنه القراءة. ونحن دائماً إلى الزمن القديم، الجميل.



عرفنا حياتنا من خلاله ولم نعرف حياته

سمير فريد

أريد أن أأخذ في ثلاث نقاط: الأولى عن جائزة نوبل، والثانية عن تجربتي الشخصية، والثالثة عن نجيب محفوظ والسينما. وفيما يخص النقطة الأولى، ففي أول تعليق صرح به نجيب محفوظ بعد إعلان فوزه بجائزة نوبل - وهو التعليق الذي خرج منه بشكل تلقائي وعفوي - قال: «كان هناك طه حسين وتوفيق الحكيم وكثيرون يستحقونها قبلي». وأعتقد أن مرد هذا التعليق لا يرجع إلى التواضع الجرم الذي عرف به نجيب محفوظ، لكنه حقا كان يعنى هذا الكلام بالفعل. وأتذكر أن أول مقال كتبه في اليوم التالي لإعلان فوز نجيب محفوظ بهذه الجائزة، قلت فيه إن جائزة نوبل هي التي فازت بنجيب محفوظ وليس العكس. وأنا أيضا لم أكن أجري نوعا من المبالغة أو التقليل من قيمة جائزة نوبل، لكن هذا المعنى هو الذي قصده بأن الجائزة هي التي فازت بنجيب محفوظ، وأحسننت إلى سمعتها، إذ لا يعقل ولا يصدق منطق أى مثقف فى العالم، مهما كانت ثقافته أو موقعه الجغرافى، أن يمر قرن كامل من تاريخ جائزة نوبل، دون أن يفوز بها فى إحدى السنوات أديب يكتب بالعربية يستحقها عن جدارة.

وشر هذا التصرف يسيء إلى الجائزة، ولا يسيء إلى الثقافة العربية. ولذلك، جاءت هذه الجائزة لتحدث نوعا من التوازن فى قلوب الذين يمنحونها.

أما مسألة الجوائز عامة، فقد أصبحت كالوباء. وأنا كناقذ سينمائى أحس بهذا الوباء بشكل كبير مما يحدث فى الأدب، مما جعلها فى مجال السينما وباء حقيقيا، ترفع ما لا يستحق، وتخفض، وأمسى الناس

يعتبرونها مقياساً من مقاييس التفوق الأدبي أو التفوق العلمي أو التفوق الفكرى. وللأسف، أصبحت هذه المقاييس شائعة لدى كل الناس، العاديين والمثقفين منهم على السواء. وبالقِطْع أنا أعنى كلمة الرباء هنا ومعناها. ففي تاريخ جائزة الأوسكار نجد أن ممثلاً وفناناً بحجم شارلى شابلن لم يحصل عليها، وإيزنشتاين لم يحصل هو الآخر عليها، بل لم يحصل على أية جائزة فى حياته، وهو الذى أسس وصنع لغة السينما التى يتدارسها العالم كله الآن. وأذكر هنا مقولة المخرج السينمائى الأمريكى فرانسيس فورد كوبولا، وهى مقولة جميلة ردها عام ١٩٧٩ أثناء تقديمه لفيلم عن حرب فيتنام من إخراجِه فى مهرجان كان. كان المسؤولون عن المهرجان قد قالوا له: «إنك عرضت هذا الفيلم من قبل». وحصلت على الجائزة الكبرى، وليس من المعقول أن تعرض الفيلم مرة أخرى فى المسابقة نفسها، لأنه فعلاً إذا عرض سيحصل على الحكم السابق وهو أنه أحسن فيلم». فقال تعبيرة الجميل جداً بأن جميع الأعمال الفنية والأدبية فى التاريخ، مشتركة فى مسابقة واحدة، هى مسابقة مع الزمن.. منها ما يبقى ومنها ما تهمله الأيام. وهذا أمر صحيح. فالأعمال الحقيقية تشترك فى مسابقة واحدة، والجائزة التى تحصل عليها هى البقاء، مثلما بقيت حتى يومنا هذا موسيقى سيد درويش، وهذا أمر مذهل أن تبقى موسيقى تم تأليفها فى أوائل القرن حية، حتى نهاية القرن ذاته، وكلما حدثت حادثة فى مصر، سلبية أو إيجابية، حزنة جداً أو مفرحة جداً، تظل علينا موسيقى سيد درويش، الذى لم يعيش أكثر من ٣٢ سنة، وكل إبداعه كان فى السنوات الست الأخيرة من حياته بعدما انتقل إلى القاهرة. ولابد أن نذكر هذه المعانى ونحن فى احتفالنا هذا بمرور عشر سنوات على جائزة نوبل، وأن نضع الجائزة فى حجمها وفى قيمتها، وأن ندرك العلاقة الصحيحة بين الجوائز والإبداع الفنى والأدبى بشكل عام.

وفيما يتعلق بتجربتي الشخصية فى العلاقة مع نجيب محفوظ، فأنا أتمنى طبعاً إلى جيل الستينيات وفى هذه الفترة نشأت فيها وتكون وعى. وأعتقد أن هذا الجيل كان محظوظاً، بعيداً عن تعاسة ما بعد ١٩٦٧. لكن هذا الحظ الحسن رأته - على الأقل فيما يتعلق بى - فى كونه عايش أساتذة كبار، هم أعلام مصر فى القرن العشرين، لحق بهم قبل أن يتوفاهم الله أو يموتوا بالقهر أو بالهجرة أو بأشكال أخرى.

فأنا مثلاً درست التاريخ فى المرحلة الثانوية على يدى معلم التاريخ وهو يونان لبب زرق، فى مدرسة «خليل أغا» الثانوية، وكان رئيس قسم التاريخ وليم سليمان قبل أن يحصل على الدكتوراه. وكان مدرس اللغة العربية الناقد المعروف أنور المعداوى. وأعتبر هذا حظاً سعيداً للغاية، وبالطبع لا يقتصر هذا الحظ على شخصى وحدى، ولكنه حظ سعيد لجيل بأكمله. وبعد مرحلة التعليم الثانوى لحقت بأساتذة فى الجامعة من نوعية محمد مندور وصقر خفاجة ومحمد القصاص وغنيمى هلال ويوسف مراد.. وغيرهم.

ومن بين الأشياء التى أريد الإشارة إليها هنا، أننى أردت أن أكون مثقفاً وأديباً، وأرشدنى أنور المعداوى فى هذه السن المبكرة إلى قراءة نجيب محفوظ، وهذا ما وفر على الكثير من الوقت والجهد، وجاءت هذه القراءة الرشيدة بشكل صحيح ومنهجى، ومرتب حسب صدور الأعمال. وأنهيت على يديه قراءة نجيب محفوظ كاملاً، قبل أن أُنْتَهى من المرحلة الثانوية. وطبعاً أنا أؤرث ابنى قراءة نجيب محفوظ، وفى العمر نفسه الذى عرفته فيه، لأننى فى الحقيقة أدركت شيئاً مهماً، لا يقف عند حدود الأدب وروعة العمل الروائى وقيمته وجمال لغته وبنائه، لكننى أدركت مصر، وأردت أن يعرف ابنى هذا الإدراك، ويتعرف على وطنه ومجتمعه وناسه من خلال نجيب محفوظ. فأعماله هى التى تكشف عن ماهية هذا المجتمع، وطبيعته وم

يتكون. ومن هم الأشخاص الذين يعيشون فيه، وكيف يفكرون، وما تركيبة المواطنين.. وإذا أراد أى فرد أن يعرف الإجابات على هذه الأسئلة، فما عليه إلا أن يقرأ نجيب محفوظ، وسيجدها فى أعماله، التى أراها مهمة جدا فى مراحل تكوين الفرد، وهى المرحلة الثانوية، وليست الجامعة كما يشاع، لأن المرحلة الثانوية أكثر تأثيرا وأقوى فى تكوين الفرد.

وفيما يتعلق بعلاقة نجيب محفوظ بالسينما، فأراها علاقة مركبة جدا، وللأسف لم تدرس هذه العلاقة الدراسة الجيدة والكافية، فقط تمت دراستها فى حدود العلاقة بين الروايات والأفلام، كما فى كتب المخرج والناقد هاشم النحاس، التى أعتبرها أهم ما صدر فى هذا الجانب. لكن محاولات الكشف عن هذه العلاقة تتجاوز هذه الحدود فى الحقيقة. إذ يكفى أن نرى، فى هذه العلاقة مع السينما، علاقه أولا موظفاً ومسؤولاً عن السينما، لأنه عمل رقيباً على الأفلام، بعدما اختاره الأديب يحيى حقى لهذه المهمة فى أواخر الخمسينيات، ثم أصبح رئيساً للرقابة، ثم رئيساً لمؤسسة السينما، وهو ما يعنى أن حياته الوظيفية ارتبطت بالسينما منذ منتصف الخمسينيات تقريبا، إلى أن أحيل إلى المعاش.

وهذه الحياة الوظيفية التى عاشها نجيب محفوظ مع السينما لم يتم بحثها، نظرا لأن البعض اعتبرها شيئا ثانويا وليس له أهمية. فى حين أرى أن الكاتب كل متكامل، لا يمكن فصله أو تجزئته، وطريقته فى الحياة الوظيفية لها تأثيرها على أدبه. أو على الأقل يمكن أن تلقى ضوءاً على أشياء كثيرة فى هذا الأدب لم تزل غامضة.

أذكر مثلا أن لويس عوض قال لى ذات مرة إن هناك رواية عذبت جيله، ولقوا من العنت فى قراءتها الكثير، نظرا لطولها الرهيب، وهى رواية توماس مان المعروفة بعنوان (أولاد الحاج)، فهى تتكون من ١٢ جزءاً. وقد حاول لويس عوض قراءتها وهو طالب فى كلية الآداب، وبصل فى كل مرة يحاول فيها إلى الجزء الثالث أو الرابع ويتوقف، والوحيد من أبناء هذا الجيل الذى أتم قراءة هذه الرواية كان نجيب محفوظ، وعندما سألت لويس عوض «ولماذا؟» قال لى لأنه اعتبر نفسه موظفا عند توماس مان، يعطيه كل يوم ساعتين أو ثلاثاً. وهو ما يعنى حجم الشقاء الذى تكبده نجيب محفوظ فى المعرفة، وتنظيمها بشكل دقيق. ولم يكتف لويس عوض بذلك بل أشار إلى الآثار التى تترتب عادة على مثل هذه الحياة، منها علاقة نجيب محفوظ بأهله وأسرته، فلم يستطع أن ينخرط فى الحياة الاجتماعية لهذه الأسرة ومشاكلها اليومية، لهذه الأسباب؛ إذ وضع نصب عينيه ضرورة استيعاب الكثير من المعارف فى هذا العمر القصير، الذى لا يكفى لاستيعابها.

أيضا قال يوسف السباعى ذات مرة مندهشا: لا أدري كيف يكون هناك كاتب و أديب يستطيع التحكم فى نفسه وفى أوقات الكتابة كما يفعل نجيب محفوظ، أنا لا أفهم أدبا بهذا الشكل، فالأدب إلهام، وتكتنفه حالة مزاجية قد تقترب من الفوضى فى السهر حتى الصباح لمدة يومين أو ثلاثة.

وأعتقد أن حكاية الكتابة لمدة ساعات محددة وعلى مواعيد منضبطة، هى أمر مرتبط بالعمل كموظف بعدة سنوات، وبالتوظيف نفسه، ولا أرى أن هناك انفصالا حاداً بين الموظف والكاتب عند نجيب محفوظ. من هنا تكمن أهمية دراسة هذا الجانب فى شخصية نجيب محفوظ الموظف والرقيب على السينما، وعلى ماذا كان يوافق، وما الذى كان يرفضه، وما الذى عمله فى هذا الميدان، وهل استطاع أن يحقق أشياء، وكيف كان يتعامل مع المسألة، وبأى وجهة نظر؟

والبعد الثانى فى هذه العلاقة، هو أن نجيب محفوظ كان كاتباً سينمائياً محترفاً، فهو عضو نقابة السينمائيين، شعبة السيناريو. وهذه الكتابة السينمائية شملت قسمين: قسم السيناريو، أى يكتب السيناريو والحوار، أو كتابة المعالجة الروائية أو الأدبية لقصة أجنبية أو مسرحية مترجمة، ويجرى لها نوعاً من التخصيص. وهناك أكثر من ٢٠ فيلماً كتب لها نجيب محفوظ المعالجة السينمائية بهذا المعنى، ومن الصعب العثور عليها، فهى نصوص غير مكتوبة. أما القسم الثانى فهو رواياته التى تحولت إلى أفلام. فليس هناك كاتب مصرى آخر فى القرن العشرين - وهو قرن السينما والرواية - أعدت أفلام عن رواياته بالكم نفسه الذى تم مع روايات نجيب محفوظ؛ إذ يكاد يكون أكثر من ٨٠٪ من أعماله أعدت للسينما أو التلفزيون أو المسرح وكذلك قصصه القصيرة، حتى أفلام خريجي معهد السينما استندت فى بعضها على قصص لنجيب محفوظ، فهناك مكتبة سينمائية ضخمة تحمل اسم نجيب محفوظ. وهو فى هذا الإطار كان يفضل كتابة السيناريو والحوار على كتابة المعالجة السينمائية، باعتباره خبيراً فى المعمار الفنى، وهذه المكتبة السينمائية - فى الحقيقة - غير متوفرة حتى الآن. وأتمنى أن تتوفر بشكل منهجى ومنظم فى مكان ما، وأن ندرس نجيب محفوظ بشكل كامل ومتكامل، إذ إن حياته موظفاً مسؤولاً عن السينما لم تدرس الدراسة المرجوة، ولم تدرس أيضاً هذه الأفلام بشكل متكامل.



إيجابيات نوبل محفوظ وسليباتها

صبرى حافظ

حتفلت القاهرة بمرور عشر سنوات على حصول كاتبنا الكبير نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨، وما أجدد القاهرة بالاحتفال بهذه المناسبة وتذاكر دروسها، وقد دعانى الصديق العزيز جابر عصفور للمساهمة فى هذا الاحتفال عن بعد، فلبيت شاكراله دعوته الكريمة. ولا أريد المساهمة فى هذه الاحتفالية من بعد بتكريس الخطاب التمجيدى الذى تعبر فيه الذات الأدبية عن غببتها بذاتها، وفرحتها بإنجازاتها. وإن كنت لا أنكر أنه كان لحصول نجيب محفوظ على هذه الجائزة فرحة كبيرة غامرة شملت مصر من أقصاها إلى أقصاها، بل امتد أثرها الغامر إلى بعض أنحاء الوطن العربى الأخرى، التى رأت فى حصول كاتب عربى من مصر على هذه الجائزة تقديراً للثقافة العربية برمتها. ولكنى أريد أن أتناول هذا الحدث الكبير بأى معيار من المعايير فى سياق الثقافة العام لتعرف مختلف دلالاته، وتدارس دروسه وما ترتب عليه من ردود فعل وآثار لم تكن كلها إيجابية لا بالنسبة إلى الرجل وحده، وقد تعرض بعده، وربما بسببه، لحدث كرهه على حياته، ولاحتى بالنسبة إلى ما انتاب الحياة الثقافية العربية بعدها من جرى مسعور وراء الجائزة، أو بالأحرى وراء وهم حصول كاتب عربى آخر عليها من جديد. لكن إيجابيات هذا الحدث كثيرة بلاشك، وإن كنت لا أريد لها أن تخجب عنا سلبياتها، لأن علينا فى هذه المناسبة أن نتناولهما كليهما. وسوف أتناول هذه الإيجابيات وأتوقف عندده وأتأمل مختلف دلالاتها وانعكاساتها على الأدب العربى عامة، قبل التعرّيج على السلبيات وتناولها بالمنطق نفسه دون ميل لجانب على حساب الآخر.

ولاشك أن أول هذه الإيجابيات هو ما جلبته هذه الجائزة التي استطاعت أن تحظى بقدر لا بأس به من المصداق، ومن رأس المال الرمزي الذي تسبغه على مانحها، فضلا عن رأس المال الفعلي الذي تمثله قيمتها المادية غير الهينة، من اعتراف غير منكور بقيمة نجيب محفوظ كاتباً كبيراً، وبأهمية الأدب الذي ينتمي إليه. ونجيب محفوظ كتب كبير بأى معيار من المعايير، أجمعت ثقافته على قيمته قبل أن يمتد تأثير هذه القيمة إلى خارج هذه الثقافة. ولا يعنى الاعتراف بمصداق الجائزة التسليم باختياراتها «أو تبني منطلقاتها» وقد سبق لى أن تناولت الجائزة ذاتها وتاريخها بشئ من التحليل النقدي، ووجهت لها كثيراً من النقد بشأن اختياراتها، ومركزيتها الأوروبية، ومنطلقاتها الإيديولوجية، وهأجندتها السياسية المضمرة. ولكن كل ما يعنيه الوعي بأهميتها مؤشراً أوروبياً غريباً مهماً، يكتب ثقله من تاريخها الطويل، واستمرارها فى اختيار كتاب لاخلاف فى أغلب الأحيان على أهميتهم، وقيمة إسهامهم الكبير فى الأدب الإنسانى. فقد كانت الجائزة - ولا بد أن نعترف أنه ليس بين من منحوها لكاتبنا الكبير من أعضاء الأكاديمية السويدية عضو واحد يقرأ العربية - تتويجا لجهود متواصلة لفريق من المستعربين المخلصين الذين ساهموا فى وضع الأدب العربى على خارطة الاهتمام الثقافى الغربى. فبدأت دراسة اللغة العربية فى الجامعات الأوروبية قد بدأت منذ بدايات عصر النهضة الأوروبى، أو بالتحديد منذ بدايات القرن السادس عشر، فإن دراسة الأدب العربى الحديث أمر حديث نسبياً، لا يتجاوز عمره العقود الأربعة. ليس فقط لحداثة هذا الأدب، فلم يجاوز عمره القرن بعد، ولكن أيضاً لأن عدداً من التصورات المضرة فى النشاط الاستشراقى كانت تشكل عقبة غير منكورة أمام الاهتمام بهذا الأدب.

فقد انطلقت الجهود الاستشراقية فى معظمها من الرغبة فى الاستفادة من إنجازات العرب القديمة لتدعيم التفوق الأوروبى عليهم، ومن تصور مؤداه أنه قد كانت للعرب حضارة قديمة ودرست، ولم يعد لهم فى حاضرهم كبير صلة بهذا الماضى الغدير. لذلك، ساد الاعتقاد طوال النصف الأول من هذا القرن - وعلى وجه الدقة طوال العقود الستة الأولى منه، حيث وقع معظم أقطار الوطن العربى تحت الاحتلال - بأنه ليس لدى العرب أى ثقافة حديثة تستحق الذكر. ولاغرو، فقد كان ثمة يقين يسيطر على أولى الأمر فى الثقافة الإوروية بأن العرب غير قادرين على حكم أنفسهم بأنفسهم، ناهيك عن قدرتهم على إبداع شئ يستحق عناء اهتمام الغرب به. ووافق هذا اليقين مرحلة من تاريخ الأدب العربى الحديث كانت أقرب ما يكون إلى مرحلة الصبا والتكوين، فلم تكن قد تراكمت فيها بعد الكثير من النماذج الجيدة فى الأجناس الأدبية المختلفة. لكن ما إن دخلنا فى النصف الثانى من هذا القرن حتى كان هذا الوضع قد اختلف، فقد اشتد عود الأدب العربى الحديث، وصلبت قامته، وتراكم له من النماذج الجيدة قدر يتيح لدارسيه فى الغرب اختيار عدد من هذه النماذج للترجمة. لكن بداية النصف الثانى من هذا القرن شهدت اندلاع حركات التحرر العربية من الاستعمار الغربى وما رافقها من استعارة عداء الغرب إزاء كل ما هو عربى، أو غرورى.

ولم يصبح الأدب العربى الحديث مادة من مواد الدراسة الأساسية فى الجامعات الناطقة بالإنجليزية، ولم يفرض نفسه على دوائر الاستشراق بقوة إلا بعدما عين محمد مصطفى بدوى ١٩٦٢ أستاذاً بجامعة أكسفورد، وبدأ - مع حفنة من زملائه فى عدد من الجامعات الأخرى، ثم عبر تلاميذه الذين أصبح عدد منهم من عمد حركة الاستعراب الحديثة - فى وضع الأدب العربى الحديث على خارطة الاهتمام الأكاديمى وأنشأ بعد أقل من عقد واحد دورية إنجليزية متخصصة للأدب العربى - قديمه وحديثه - هى «مجلة الأدب العربى» Journal of Arabic Literature التى كانت تصدر عن واحد من أعرق الناشرين فى ليدن بهولندا. ثم جاء الجيل التالى له فوسع هذه الدائرة بشكل كبير فى كل من بريطانيا وأمريكا. والواقع أنه دون الجهد العلمى المخلص لنشر

المعرفة بنا وثقافتنا في الغرب، وتتوفا الأء العربى الءءء للءارس الإءءلىزى والأوروبى عامة، لما كان من الممكن أن يتمكن أعضاء الأكاءىمة السوىءىة من معرفة ما عرفوه عن الأء العربى والوعى بأهمىة التى كان حصول نجىب محفوظ نفسه على الجائزة نىة لها. فقد بءأت ترجمة النماءج الجىءة من الأء العربى إلى اللغات الأوروبىة، وعلى وءه التءءىء إلى أهم لءتىن أوروبىتىن وهما الإءءلىزىة والفرنسىة، أولاها هى أوسع اللغات الأوروبىة انتشارا، وثانىتهما من أوسعها انتشارا بىن المثقفىن فى مءءلف البلاءان الغربىة وءىبر الغربىة. وقد لعبت الترجمة ءورا أساسىا فى التعرف بأءبنا فى الغرب. فقد كانت الترجمة هى سبىل نجىب محفوظ إلى الجائزة. ومع أن أهم أعماله قد تأءءرت ترجمتها، فلم ىترجم الكءىر منها إلى اللغات الأوروبىة الأساسىة مثل الإءءلىزىة والفرنسىة إلا بعء كتابته بعقوء بلىغ فى بعض الأحيان ثلاثة أو أربعة، إلا أن ترجمة ثلاثىته فى مطالع الثمانىنىات إلى الفرنسىة كان لها ءور ءاسم فى حصوله على الجائزة قبل أن بئهى عقد الثمانىنىات. فلم تكن قد ترجمت له فى الإءءلىزىة ءتى حصوله على الجائزة إلا ءفئة من الأعمال لم ىترجم معظمها ترجمة أءبىة جىءة.

والواقع أن الأء العربى كله قد عانى من رءاءة ترجماته إلى اللغة الإءءلىزىة - وهى لغة أساسىة فى انتشار أى عمل فى العالم - لزمن طوىل، ولاىزال يعانى من هذا الأمر ءتى الآن. فلىس كل من ىتقن لغة بقاءر على ترجمة الأعمال الأءبىة منها ترجمة تستطىع ءلء مءاىل أءبى لها فى اللغة التى ىترجم إليها. واللغة الإءءلىزىة لغة صعبة ومراوغة، نغرى الكءىرىن بءوهم إءاءتها، بىنما هم أبعد ما ىكونون عن ذلك. فهى على عكس جل اللغات الأوروبىة ذات نءو مءءوء، ىتصور الكءىرون سهولة السىطرة عىله وإتقانه، وثمة جملة شهىرة فى اللغة الإءءلىزىة تصف لغة شءص ما بأنها سلمىة النءو وكأنه أءبىى. فنءو هذه اللغة الءقىقى لىس فى قواعءها النءوىة السىرة وإنما فى تراكىبها الاصطلاحىة idioms وإىقاع هذه التراكىب وسىاقاتها. أما جمال هذه اللغة الأءبىة فءءءت عن صعبوىة بلاءءرج، لأنه لاىعءمء على ثراء القاموس اللغوى فءسب - والإءءلىزىة من اللغات الثرىة فى مفراءتها ومتراءفاتها - وإنما علاقات التءاور بىن المفراءات، ومءى ما فى هذه العلاقات من بساطة وتساوق وجءة فى آن، ولا تنس الإىقاع الجرسى فهذا كله لاىء أن بقع من الأءن موقعا ءسنا. وىستطىع قارئ اللغة الإءءلىزىة المثقف أن ىمىز للوهلة الأولى الكاتب من لفته، وأن ىءءء إذا ما كان أءبىىا على اللغة أم لا، وإذا ما كان صاءب أسلوب أءبى فىها أم لا. وغالبا ما ىنصرف القارئ عن الكاتب الءءىل على اللغة مهما كان تمكنه منها، وعن ابن اللغة الذى لاموهة أءبىة عنءه مهما كانت جوءة العمل الذى نقله أو شهرة صاءبه. فلىس لءى القارئ الجاء صبر على الترءمات ذات اللغة القلقة، أو ذات اللغة المءرءة من الءس الأءبى بسبب الوفرة الشءىءة من الأعمال الجىءة المءااة فى اللغة الإءءلىزىة.

وقء منى الأء العربى - لزمن ءىبر قصىر - بمترءمىن قاقءىن للءساسىة الأءبىة فى اللغة الإءءلىزىة. فقد اءم بترءمته فى الماضى إما عرب ىجىءون الإءءلىزىة، أو مستشرقون ىجىءون العربىة ولكنهم لاىتمءعون بءس أءبى فى لفتهم الأصلىة التى ىنقلون إليها، وبالتالى فلا ءءرة لهم على التمىىز بىن لغات الكتاب الذىن ىنقلونهم إلى اللغة الإءءلىزىة، ناهىك عن نقل هذا التماىز إلى اللغة الإءءلىزىة. وكان من سوء ءظ الأء العربى أن مثل هؤلاء المترءمىن - وءىبر مثال لهم هو ءىنىس ءونسنو ءىفىز - من أنشط المترءمىن ومن أكءرهم تربءا من ترجمة الأء العربى، وإسهالا فى ترجماته، إلى الءء الذى عىنته معه بعض ءور النشر مستشارا لها فى هذا المءال، فأءى هذا إلى تكرىس المشكلة وءفاعمها، بءلا من ءلها. وكان من ءسن ءظ الأء العربى أن هذا النءس الذى أصابه فى اللغة الإءءلىزىة، ولازمه فىها لزمن ءىبر قصىر، ولاىزال يعانى منه

كذلك فى اللغة الألمانية التى يحاصره فيها مترجمون عديمو الموهبة، لم يستطع الانتقال إلى فرنسا، لأن الأدب العربى كان أكثر توفيقاً فى هذه اللغة، وإن كانت اللغة الفرنسية أقل أهمية من حيث توفير النص لقراء العالم الأوسع من اللغة الإنجليزية. ولكنى لابد أن أشير بالرغم من كل ما قلته إلى أن الصورة بدأت فى التغير بشكل تدريجى فى اللغة الإنجليزية خلال العقدين الأخيرين، وبعدما تنامى عدد خريجي أقسام اللغة العربية الذين درسوا الأدب الحديث، وظهرت بينهم حفنة لا تتجاوز عدداً أصابع اليد الواحدة تتمتع بالحس الأدبى فى اللغة الإنجليزية.

الترجمة، إذن، هى التى حملت نص نجيب محفوظ إلى الأكاديمية السويدية، وهى التى جاءت له بجائزة نوبل. لكن نجيب محفوظ، والحق يقال، لم يسع إلى الترجمة ولم ينشغل بها، فقد كان همه الأساسى وربما الوحيد هو الكتابة لقارئ اللغة التى يكتب بها، والتعبير عن واقعه وصوته ورؤاه، والفاعلية فى مناخه الشقاوى. أما الترجمة فقد جاءت بعد ذلك كأمر ثانوى وطبيعى. ولاشك أن حصول نجيب محفوظ على الجائزة قد دفع عملية ترجمة الأدب العربى عامة، وأدب نجيب محفوظ خاصة، إلى اللغات الأوروبية الأساسية، بل إلى غيرها من اللغات غير الأوروبية، دفعة كبيرة. فقد شجع حصوله على الجائزة دور النشر الكبرى على نشر مترجمات جديدة من أدبه خاصة ومن الأدب العربى عامة، بعد أن كان هذا الأمر قاصراً على دور النشر الصغيرة أو المتخصصة. وعندما ترجمت «الثلاثية» نجيب محفوظ إلى الإنجليزية فى التسعينيات - بعد كتابتها بمقدور أربعة - ونشرها فى بريطانيا والولايات المتحدة ناشر كبير من الناشرين الذين يقلل قارئ الأدب العام على كتبهم، باعت طبعاتها الإنجليزية أكثر من ربع مليون نسخة. بينما لاتزال الطبعة الواحدة من أى من روايات «الثلاثية» فى اللغة العربية لا تتجاوز خمسة آلاف نسخة. لقد التقيت هنا فى بريطانيا بكثيرين من قراء الأدب العاديين الذين نقلوا لى مدى إعجابهم بهذا العمل الأدبى الكبير، ومدى استمتاعهم به بوصفه عملاً أدبياً من أرفع طراز إنسانى، وليس مجرد شئ طرائفى غريب. وقد دفعت حماسة القارئ العام، وإقباله على أعمال نجيب محفوظ التى حظيت بترجمات جيدة مثل «الثلاثية» و«الحرافيش» و«ثرثرة فوق النيل»، هذا الناشر العام إلى نشر عدد من الترجمات لأدباء عرب آخرين، كما هو الحال بالنسبة إلى أعمال حنان الشيخ مثلاً، وساهم هذا فى خرق الحصار الذى كان مضروباً حول الأدب العربى بصورة أبقت ترجماته محصورة فى نطاق صغار الناشرين والمتخصصين منهم. واستفاد من كسر الحصار هذا عدد كبير من كتاب الأجيال اللاحقة على نجيب محفوظ بصورة ترجمت فيها أعمال عدد من الكتاب الذين لم يتصلب عودهم بعد، ولم يمتسروا بقدر كاف بالكتابة المنزهة عن كل هواجس الشهرة فى الغرب، والوصول السريع إلى قارئه؛ باعتبار أن هذا هو الطريق الأسهل أو بالأحرى الأوسع للوصول إلى الشهرة فى ثقافتهم.

ومن إيجائيات فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل التى لابد من الإشارة إليها فى هذا المجال أنها أكدت أهمية المنطلق المحلى فى الأدب بالمعنى العميق لهذا المصطلح. بمعنى أنه إذا ما تعمق الكاتب فى فهم واقعه، واقتناص إيقاع مجتمعه الداخلى، وتسجيل خصائصه الفريدة والمميزة، واستكناه حقيقة تيارات ثقافته التحتية، وبلورة هذا كله فى أعمال إبداعية جيدة، استطاع أدبه الوصول إلى قارئه أولاً، وهو القارئ الذى اهتم به نجيب محفوظ دون سواه. واستطاع اهتمام هذا القارئ أن ينقله إلى ما وراء ثقافته، فقد كان هم نجيب محفوظ أن يقدم فهمه لمجتمعه فى أرقى صور التعبير الفنى التى فى طاقته للقارئ العربى فى المحل الأول، ومن هنا استطاع أن يضع هذا المجتمع بما يميزه من ملامح وتصورات على خريطة اهتمام القارئ العالمى العام. ولم يكن نجيب محفوظ فى أى وقت من الأوقات مشغولاً بهواجس العالمية أو بالأحرى بيريقيها الخلاب. لهذا استطاع الوصول

إلى العالمية من الباب الضيق، لا بالذهاب إلى الغرب واستجداء اهتمامه به - كما يفعل البعض - بل بالعزوف البالغ فيه عنه. فمن المعروف عن نجيب محفوظ نفوره الشديد من السفر. استطاع الوصول إلى العالمية بأن وضع عالمه الذى أبدعه واستمد مادته ومفرداته من واقعه المحلى على خريطة الوجدان الإنسانى العام.

فرع المليون قارئ الذين قرأوا «الثلاثية» فى اللغة الإنجليزية وحدها عرفوا عبرها الكثير عن واقع المجتمع المصرى وعن تاريخه بصورة أغتتهم عن قراءة عشرات المراجع والدراسات عنه، ووضعت هذا المجتمع على خريطةهم الثقافية والوجدانية والعقلية، وخلقت لديهم قدرا من الفهم لهذا المجتمع والتعاطف مع أناسه لا يستطيع أن يحققه كل الدعايات السياسية أو البرامج السياحية، وهذا شئ لا يمكن تقديره بالمال. كما لا يمكن تقدير الاحترام الذى جلبه هذا كله لصورة مصر وللإنسان المصرى. فقد أكد وصول أدب نجيب محفوظ إلى العالمية أن الثقافة التى تحترم نفسها هى الجديرة باحترام الآخرين لها، وأن الكاتب الذى يحترم نفسه ويرتفع عن صغار الجرى وراء الجوائز تلهث الجوائز خلفه، لأنه يدعم مصداقها ويسبغ عليها قدرا من الاحترام الذى حققه.

ومع أننى بدأت بتأكيد أهمية الترجمة، والتعويل على دوره الأساسى فى حمل الأدب العربى إلى القارئ الإنسانى العريض، فإننى لا أستطيع أن أغفل الجانب السلبى الذى تنطوى عليه الترجمة حينما تصبح غاية يستهدفها الكاتب العربى، وهو يمارس عملية الكتابة، ويأخذ معايير اختياراتها فى حسابه. هنا تختل بوصلة الكاتب الهادية، وتشوش مبادراته ويتسرب التزييف إلى منطلقته عندما يدخل قارئاً أجنبياً إلى عملية إبداعه باعتباره قارئه المفترض. وهناك نماذج كثيرة تفعل هذا إلى حد تزييف الواقع حتى يتماشى المكتوب مع تصور الغرب وقرائه عن هذا الواقع، كما تفعل كاتبة مثل نوال السعداوى. وإذا كان نجيب محفوظ يمثل الجانب الصحى فى معادلة الترجمة الصعبة التى وصل إليها من الطريق الضيق، طريق التجويد والدأب والتوجه أساساً إلى قارئه العربى؛ فإن هناك كثيرين من الكتاب الذين يمثلون الجانب المريض منها بتهافتهم على الترجمة، وتكالبهم على الطريق السهل بكتابتهم لأعمال جديدة وفق مواصفات يتوهمون أنها ستستقطب اهتمام المترجمين، أو ستؤكد مقولات الاستشراق السقيمة عن الثقافة العربية، فيسارعون بترجمتها ضمن سياق «وشهد شاهد من أهلها». فثمة مترجمون يترجمون بوازع من تأكيد مصداق مقولاتهم الاستشراقية السقيمة، بل إن ترجماتهم ذاتها مكرسة فى معظمها، بما فى ذلك صياغتها غير الأدبية أو لغتها السقيمة، لتكريس صورة سلبية عن الأدب العربى. فقليلون هم الذين يعرفون أن لخصاً كامن فى انعدام موهبة المترجم. أما الأغلبية فإنه لا يتطرق إليها الشك فى أن المترجم «الأوروبى» هو الملوم، وإنما تصب ملامها على صاحب النص الأسمى الذى لا بد أنه كان رديفاً ما دامت ترجمته فى لغتهم التى يعرفون فيها نماذج ناصعة من الأدب المؤلف والمترجم على السواء، رديفة إلى هذا الحد. إننى أقول هذا الآن بعدما عشت فى الغرب ربع قرن من الزمان، وسمعت الكثير من قراء الأدب فيه، ودرست هذه الظاهرة وخلصت فيها إلى هذا الرأى الذى أعرضه هنا على القارئ.

ولكننى أذكر أيضاً أننى كتبت فى مطلع السبعينيات مراجعة فى مجلة «المنجلة» القاهرية عن مجموعة القصص الأولى التى ترجمها دينيس جونسون ديفز من العربية إلى اللغة الإنجليزية، وقلت فى هذه المراجعة إننى كنت قد قرأت قصة «زعبلاوى» لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ فأعجبت بها، ولكننى عندما قرأتها فى الترجمة الإنجليزية تغير رأى فيها. وقد اتصل بى نجيب محفوظ تليفونيا فى مكتبى بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون

والآداب وقتها، وقال لى بأبريجته ودعاباته الساخرة إنه قرأ المراجعة، وإنه لن يستطيع أن يحكم عليها حتى يقرأ ترجمتها فى اللغة الإنجليزية. وقد فهمت الأمر ساعتها على أنه قد غضب مما كتبت، وله الحق أن يغضب. ولكن بعد كسر السنين، وتراكم الأحداث والملايسات، أعود إلى هذه الحادثة القديمة لأجعلها مدخلا للمسألة الثانية التى أود تناولها هنا بهذه المناسبة.

كان مضمرا فى رأى الذى أبدته فى قصة «زعبلاوى» فى هذه المراجعة أن الترجمة تكشف عيوب النص الأدبى الخفية، وهذا ما أغضب نجيب محفوظ، وكان مضمرا فى دعابته لى أننى أخطأت عندما عولت على الترجمة أكثر من تعويلى على النص الأصلى، وعلى ذائقتى النقدية كناقذ من نقاد اللغة التى كتب بها. ولا أدري إن كان قد قصد كذلك أن يؤنبى على أننى جعلت الترجمة معيارا أرقى من النص الأصلى، ناهيك عن أننى أضع شهادة الغرب على ثقافتى فى مكانة أعلى من شهادتى أنا ابن هذه الثقافة والأقدر على فهمها من أى أجنبى مهما كانت درجة إلمامه بها أو إجادته للغتها. فقد أراد نجيب محفوظ أن يبهنى بحصافته النادرة إلى هذا الخطأ الفادح الذى يدفع الثقافة إلى الزبابة بنفسها، أو الاتضاع أمام الغرب لجرد أنه غرب، أو لأنها أسبغت عليه مكانة ليس جديرا بها فى كل الأحوال.

لكننى أدركت هذا كله، وأبعادا جديدة فيه، بعدما خبرت عن كتب تجربة ما جرى لنجيب محفوظ من المبالغة فى التقديس أو الإدانة الدامغة - وكلاهما خطأ - بسبب إسباغ الغرب هذه المكانة المرموقة عليه. وما جرى لمنتقديه من استخدام سلاح هذه الشهادة الغربية بمنحه أهم جوائز الغرب الأدبية، التى لا أود أن أقول إنها باطلة، ولكنها لاتصمد أمام شهادة أبناء الثقافة ذاتها، ضد منتقدى نجيب محفوظ أو المختلفين معه. ذلك أننى كنت قد كتبت مقالا قاسيا عن واحد من أعمال نجيب محفوظ مازلت أصر على رأى السلبى فيه وهو كتابه (أمام العرش)، ونشرته قبيل حصول نجيب محفوظ على الجائزة بأعوام قليلة، وكنت قد حملت عليه فى هذا المقال حملة قاسية لمواقفه السياسية التى مازلت أختلف فيها معه. وقد صرح نجيب محفوظ نفسه لأكثر من شخص بأنه لم يتألم من مقال نقدى قدر تألمه من مقالى هذا. لكن هذا ليس المهم، فقد استطاعت صداقتى بنجيب محفوظ، التى بدأت منذ أوائل الستينيات - عندما بدأت نشاطى النقدى بالكتابة عنه - واستمرت حتى الآن، أن تتجاوز قسوة هذا المقال وآلامه. ولكن المهم أنه ما إن حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل حتى كتب ناقد تافه مقالا نافها يطالب فيه من انتقدوا نجيب محفوظ بقسوة - وكان يقصدنى دون أن يجرؤ على التصريح باسمى - أن يتلعوا كلماتهم، فقد شهد له الغرب وقدم له أفضل جوائز الأدبية. ولو قبلنا هذه المقولة لكانت الجائزة تكريسا للخلل، بمعنى أن رأى الغرب فى كتابنا أهم من رأينا نحن فيهم. وأن من يعترف بهم الغرب يجب أن يحتلوا فى ثقافتنا مكانة مرموقة، وهذا أمر أقل بما يمكن القول فيه إنه غريب. فلایمكن لثقافة أن تستمد أحكامها القيمية من آراء الآخر الذى لا يستطيع أن يقدر أى عمل أو أى كاتب فى هذه الثقافة تقديرا سليما وكاملا مهما كانت أهمية هذه الآراء؛ لأن التقييم الأساسى والكللى للكاتب، لايمكن أن يتم إلا من أهله وقارائه فى لغته وثقافته، وأى تقييم خارجى لابد أن ينظر إليه على أنه أمر ثانوى ولاحق بتقييم الثقافة التى صدر عنها، ويتوجه بعمله فى المحل الأول لها، ولكنها عقدة «الخواجة» كما يقولون. ولابد أن يعى مثقفونا وقارؤنا على السواء أن الجائزة جائزة غربية، يسرى مفعولها فى الغرب نفسه قبل أى مجال آخر. إذ تمكنا من أن نقول له إن أدبنا العربى الحديث أدب إنسانى كبير بشهادة أكبر جوائز، وإنه يقصر فى حق نفسه من حيث هو غرب يتطلع لإثراء نفسه بمعرفة ما تستطيع الثقافات الأخرى أن تمنحه من استبصارات وكشوف - إن لم يول هذا الأدب حقه من العناية والترجمة والنشر على نطاق واسع. ولكن يجب

فى الوقت نفسه ألا يمتد نطاق تأثيرها إلى غير هذا. ولا يجب أن تضيف لتجيب محفوظ شيئا فى ثقافته، لا أن تحوله إلى صنم فيها، فهو فى غنى عن هذا كله؛ إذ سبق له أن حظى فيها - قبل نوبل بزمان طويل - بكل التقدير، ونال فيها أرفع الجوائز الأدبية فى كل مرحلة من مراحل مسيرته الأدبية الكبيرة من جائزة «قوت القلوب» الدمرداشية، وجائزة «مجمع اللغة العربية» وحتى «جائزة الدولة التقديرية». أقول هذا من منطلق احترامى للثقافة العربية وتوقى لأن تحترم نفسها ولا يضعها كتابها موضع الصغار.

ولا يقل استهجانى للذين يستمدون حكمهم على نجيب محفوظ بنسب من الغرب عمن يستمدون حكمهم عليه بالإيجاب. فقد أصبت بحالة من الغم والكدر عندما سمعت أخبار الاعتداء الغادر الأثيم على كاتبنا الكبير، وصديقى العزيز نجيب محفوظ. وكنت أستشهد كثيرا بشجاعته النادرة، ورفضه الاستجابة لتهديدات الذين توعدوه بالقتل، أو طالبوا بإهدار دمه بعد حصوله على الجائزة بسبب رواية له كانت قد نشرت كاملة فى مصر منذ عام ١٩٥٩. كان يدرك أن حب المصرى للحياة وتقديره التاريخى لها، الذى يمتد لآلاف السنين، أقوى من كل هجمات الظلام التى تريد الانحراف بالمصرى عن جهره الأصيل. وكان يراهن على التسامح العريق فى النفس المصرية، وعلى انفتاح العقل المصرى ونزاهته. ولكنه خسر الرهان حينما «أنشب الوحش مخالفه فى رقبته» على حد وصفه لما جرى أثناء الهجمة الظلامية الأثمة على حياته. وحينما انتصرت كلمات جاهل حكم عليه ظلما وظلاما بالموت على كلمات أكبر أدباء عربية التى حظيت باحترام القراء وإعجابهم فى العربية، وفى كل اللغات الإنسانية الكبرى، ونالت له وللأدب العربى جائزة نوبل التى لم تسوغها التنازلات، ولا جاء بها اللهات المحموم وراء الغرب. لقد صدر حكم هذا الجاهل كذلك من تقديس لحكم الغرب مهما كان رفضه الظاهرى لهذا الحكم. ولذلك، فإن أعمى البصر والبصيرة الذى أصدر الحكم بإهدار دم كاتبنا الكبير، لأن الغرب أشاد فى حيثيات منحه للجائزة بروايته الخلافية (أولاد حارتنا)، يتفق مع ذلك الذى يحيط بنجيب محفوظ بالقداسة الأدبية لأن الغرب منحه أكبر جوائز الأدبية. فالوقوفان ينطلقان من منطق واحد، وهو أخذ المرجعية الغربية كأمر لا ممرارة فيه، والانطلاق منها وكأنها تمنح الموقف الذى يترتب عليها - سلبا أو إيجابا - شرعية ومصادقا.

لكن ما أحرزنى أكثر أثناء هذا الاعتداء الأثيم الذى تعرض له كاتبنا الكبير هو تصريحات نجيب محفوظ التى أطلقها من مستشفى يرد فيها عن نفسه وعن روايته تهما جائرة، ويقول إنها: «دعوة للتدين وانتصار الخير وهزيمة الشر»، أو إنه: «لم يقصد الحديث عن الأنبياء والرسل أو مهاجمتهم فى روايته (أولاد حارتنا)، وإنما كان يرمز إلى أشخاص يسرون على مبادئهم نفسها، ويحاولون إصلاح الأوضاع فى الحارة». أكان نجيب محفوظ فى حاجة إلى هذه التبريرات؟ تذكرت عند ذلك كلمات برتولد بريخت فى مسرحيته الجميلة (جاليليو) عندما علقت إحدى الشخصيات على تنكر جاليليو لكشوفه العنمية تحت وطأة الاضطهاد الكنسى الفاسم: ما أبأس جاليليو الذى ينكر أن الأرض تدور. فردت عليها شخصية أخرى قائلة، بل ما أبأس الوضع الذى جعل جاليليو ينكر أن الأرض تدور. فليست جائزة نوبل وحدها هى التى أدت إلى الاعتداء الأثيم على أدينا الكبير، وإنما هو التردى العربى الذى بلغ فى هذا الزمن الردىء حدا دفع نجيب محفوظ إلى الحديث عن روايته الجميلة بهذه الطريقة. فكيف وصل الانهيار إلى هذا الحد؟ ومن الذى سورغ الانقضاض بخنجر الظلام والتخلف على نجيب محفوظ؟ وترك فى جسده وفى روحه، بل لا أبالغ إن قلت فى جسد الثقافة العربية برمتها وروحها، آثارا لا تمحى.

فليس من هجم على نجيب محفوظ هو ذلك الشاب الأرعن المضلل الذى ينفذ توجيهات الذين يمتعون بحماية أمريكا، وفتاوى من يعيش فى كنفها حتى ولو انقلب بعد ذلك عليها، وإنما انقضض عليه كل الذين ساهموا فى خلق المناخ الردىء الذى أتاح لهذه العملية البشعة أن تتم، ودفع نجيب محفوظ نفسه لأن ينكر، مع جاليليو، أن الأرض تدور. لقد انقضض عليه كل الذين ضربوا العقل وقيم العدل والحرية من أجل تسويغ المواقف التى تتخلى عن قضايا الوطن. لقد انقضض عليه كل الذين جعلوا أجهزة الإعلام المصرية التى بناها الشعب المصرى بماله ودمه مطية للذين صلوا ركعتين لله شكرا حينما انهزمت مصر أمام العدو الصهيونى والأمريكى عام ١٩٦٧، وأتاح لهم نشر أفكار الظلام والتخلف والتبعية، والانقضاض على كل قيم التحرر والوطنية. لقد طعنته سياسات الزرابة بالعقل، وشراء الكتب، واحتواء الكتاب وتهميشهم، واستئصال الثقافة، وإحلال الخرافة مكانها، وفتح منابر الإعلام لمن لا ضمير لهم، ولمن يتلقون أوامرهم من السفارة الأمريكية، أو من العدو الصهيونى، ولا يكتبون بوازع من ضمير أو إخلاص وطنى. لقد هجمت عليه السياسات التى مكنت الفساد من مصر وأتاحت للصيغ الحكم والإثراء على حساب حق الشعب فى العمل، وفى مستقبل يسوده العدل والحرية.

هذه بعض سلبيات الجائزة وبعض إيجابياتها، وعلينا أن نتذكر السلبيات ونتعلم دروسها، كما نتذكر الإيجابيات ونحتفى بها، حتى نحصى الثقافة العربية من الوقوع فى فخاخ التردى والتبعية، وحتى ندرك أن الإيجابيات والسلبيات جميعا ليست من فعل الجائزة وحدها، وإنما من تفاعل الجائزة مع سياقات عربية خالصة، ومع توجهات أفراد أو مؤسسات. فقد كان باستطاعتنا أن نحولها إلى مناسبة إيجابية خالصة تنفيذ منها ثقافتنا العربية محليا وعالميا لو تعاملنا معها بشكل مغاير، ينطلق من وعى هذه الثقافة بأولوياتها، وتفكيرها فى مستقبلها. ولكننا تفاعلنا مع الحدث، أو بالأحرى تفاعلت ثقافتنا كلها معه، من منطلق واقع عربى مشخن بالإحزن والتناقضات ومثقل بالخلل والصراع بين المركز والهامش. فانقضض الهامش يشوه إنجاز المركز بدلا من أن يفخر بهذا الإنجاز ويسعى إلى تدعيمه. فلم تعرف الثقافة العربية من قبل فى تاريخها الحديث مثل هذه الحملة الشرسة على إنجازات مركزها التاريخى: مصر، وعلى رموزها الثقافية. ولا يستطيع غير غافل إنكار أنه كان لحصول كاتب مصرى على أرفع جوائز العالم الأدبية دور فى إذكاء شعار الحملة التى بدأت قبل هذا الحدث وتنامت بشكل مطرد بعده. فشمة عدد من منابر الهامش المدعومة بسطوة الثروة النفطية وخبالها جعلت الدافع الأساسى لسياساتها الثقافية تشويه إنجاز المركز الثقافى وتلطيف صورته بأحوال أحقادها التاريخية الدفينة. ودأبت على النفخ فى بغائنها الثقافى عله يحل محل نسور الثقافة العربية فى مصر وعقبانها. ولكن هيهات! فمصر هى التى رادت مسيرة الثقافة العربية فى العصر الحديث، ومصر هى التى وضعت هذه الثقافة باقتدار، مع نوبل نجيب محفوظ، على خريطة الثقافة الإنسانية، ووضعت بها اسم مصر فى وجدان قارئها العربى. وستنبج الكلاب طويلا، ولكن القافلة متواصل المسير.

أربعة مشاهد لعاشق محفوظ

صلاح فضل

الشهادة التى أطرحها عليكم اليوم، هى شهادة ناقد استعرض منذ البداية سؤال: ماذا يعنى نجيب محفوظ بالنسبة إليه؟، هذا الناقد عندما كان شاباً قروياً ساذجاً، كان أدب نجيب محفوظ والكوكبة المحيطة به من مبدعى القرن، بالنسبة إليه إطلالة على الحياة الصاخبة الهادرة ذات المستويات العديدة. واستطاع هذا الشاب أن يكتشف عبر نجيب محفوظ كيف يعيش القاهريون حياتهم، كيف يحبون وكيف يتاجرون، وكيف يبنون علاقاتهم الإنسانية، وكيف يصنعون السياسة، وكيف يمارسون الحياة.

كان هذا الشاب يقرأ لكثيرين، ويستجلى صفحات من الفكر والثقافة والتراث والماضى. لكنه عبر نافذة نجيب محفوظ - على وجه التحديد - كان يرى بعمق الحياة المصرية، وهى تشكل بحيويتها الدافقة، وطاقاتها الخلاقة، وتناقضاتها العظيمة، بالمتصوف والغانية، بالمظاهرة السياسية وجلسة الطرب والحظ بالليل.

كان هذا الشاب يطلع على كل تناقضات الحياة، فيرى كيف يمكن للأدب أن يحتل أعمق تجربة للإنسان، وأكبر صانع للوعى وأعظم مدرس للتاريخ. فنحن لم نتعلم نبض التاريخ من كتب المؤرخين، بل شعرنا به وتمثلناه - وتمثلته أنا شخصياً - فى كتابات نجيب محفوظ والكوكبة المحيطة به من الروائيين. لكن نجيب محفوظ كان يمثل دائماً القطعة المتقدة المتوهجة التى تفضح الأسرار، وتكشف المخبوء، وتعلمنى شخصياً كيف تكون الحياة قطعة من الفن العظيم.

وسأقتصر على أربعة مشاهد اختزنتها لأثر هذا المبدع العظيم فى تصوورى الشخصى والفكرى والنقدى. عندما ذهبت إلى الغرب دارساً حملت لأساتذتى فى إسبانيا - كما نصحنى بعض الزملاء القدامى - عدداً من إبداعات الكتاب العرب والمصريين على وجه الخصوص. وكان يمثل القسط الأوفر منها حبيبى الشخصى وأديبى المفضل نجيب محفوظ. أهديت أعماله لبعض الشبان المشتغلين بالترجمة، الذين كانوا حينئذ شبانا من

أساتذة الأدب، فجاءني أحدهم بعد قراءة «الثلاثية» وحمل تعليقاً متسائلاً أو سائلاً: أنعرف أن نجيب محفوظ يكتب بطريقة أفضل عشرات المرات من هيمنجواي، وأنه لم يأخذ حقه عالمياً، لسبب وحيد، هو أنه سجين لفتكم العربية، هذه اللغة التي لا نصيب لها من العالمية؟ وكانت هي المرة الأولى التي تتكشف لي فيها تلك الدائرة الواسعة التي يكتب لها نجيب محفوظ، للعالم، ويساوي ويتفوق بإبداعه الخلاق على رموز أسطورية في الإبداع العالمي مثل هيمنجواي.

وهذه شهادة أستاذ غربي - ليس متحمساً مثلي لكاتبه المفضل - أسررتها في نفسي، وشعرت بالمرارة.. لماذا لا يأخذ نجيب محفوظ حقه على المستوى العالمي؟! حاولت في ذلك الحين أن أقرأ كل عمالقة النقد العالمي، وفتنتي بصفة خاصة لوكاتش، ووجدت في كتاباته كيف تتعاقب الفلسفة مع الوعي، مع الشعور بأن النقد كشف لروح التاريخ، وتعرية لجذور الإبداع، وإمعان في أعماق الأرض المكان والزمان، فتنت بلوكاتش، وعندما تشرت كثيراً من مبادئ الجمالية، وتشتت بكتاباته عن الرواية وعن الواقعية، أخذت أبحث كيف يمكن لي أن أجد نموذجاً لإبداعها أصبغ فيه روح منهج لوكاتش. كنا حينئذ في مطلع السبعينيات، وكان نجيب محفوظ قد أصدر (الحرافيش)، فأعدت قراءة ما سبقها من أعمال، مكتشفاً أن محفوظ كان يكتب بوعي جديد، وكانت مفاجأة مدهشة بالنسبة إلي، إذ كنت غارقاً حينئذ في كتابة كتابين عن منهج الواقعية وعن البنائية. لكنني وجدت (الحرافيش) مشيراً قوياً لي كي أبدأ أول مقال لي أتوجه به إلى الجمهور، أستخدم فيه روح فلسفة لوكاتش في تحليل فلسفة نجيب محفوظ الإبداعية. كتبت مقالاً مازلت أذكر عنوانه: «قراءة في ملحمة الحرافيش». وترددت كثيراً: أين يمكن لي أن أنشره؟ لا أعرف رئيس تحرير مجلة أدبية، ولا أعرف محرراً أدبياً في صحيفة تتسع لهذا المقال، وعز علي أن أكتب هذه التجربة النقدية، ثم لا يقرأها الآخرون. في هذه الفترة علمت أن الكاتب الراحل أحمد بهاء الدين - طيب الله ثراه - كان رئيساً لتحرير مجلة «العربي» الكويتية، وهو لا يحتاج إلى واسطة، فأرسلت له مقالتي عن (الحرافيش) دون معرفة سابقة، وكان أول لقاء العاشق النقدي بإبداع نجيب محفوظ. وفوجئت في الشهر التالي مباشرة بالمقال منشوراً في هذه المجلة. وهنا رد لي أحمد بهاء الدين شيئاً من الثقة، وأن الكلمة المبدعة عندما تكتب بعشق، لا تحتاج إلى معرفة سابقة ولا إلى واسطة لاحقة. وكان أعظم رد أو مكافأة لي على هذا المقال أن به أحد المردين نجيب محفوظ إلى هذا المقال، وبعد أن فرغ محفوظ من قراءته قال كلمة كأنها مفتاح الحث على الاستمرار والمداومة: «من زمن لم يقرأ شيء نقداً بالطريقة الجميلة هذه». وهذا التعليق أظنه كان بالغ الأثر في مسيرتي النقدية التطبيقية، خصوصاً في مقارنة إبداعات نجيب محفوظ أولاً، ثم الإبداعات العربية ثانياً.

وكانت التجربة الثانية عندما أخذت أؤمن بطريقتي في استخلاص العناصر الخلاقة في النقد العالمي الجديد، التي يمكن أن تعيننا حقيقة على إعادة فهم وتحليل أعمالنا الإبداعية بطريقة تجدد بها خطابنا النقدي، والإبداعي أيضاً. كنت قد قرأت كثيراً في نظرية السيملوجيا، ثم عزمت في بداية الأمر على أن أكتب كتاباً نظرياً جافاً آخر في السيملوجيا. لكن المجلد الذي أشرفت عليه سيزا قاسم والأستاذ الجليل نصر حامد أبو زيد - محريرا وترجمة وكتابة - عن السيملوطيقا أو علم العلامات، كفاني شر هذه المسؤولية، أن أرطن مرة أخرى عن نظرية جافة ومعقدة هي السيملوجيا، لكن ترسب في أعماقي أن هذا الفهم العلاماتي الجديد للأعمال الأدبية يمكن أن يكون وسيلة حقيقية إلى إعادة النظر في إبداعنا الأدبية، وإعادة قراءتها، لا بروح فلسفي - مثلما كنا نفعل في فلسفة الواقعية - ولكن بروح أكثر تقنية، وأكثر علمية، وأكثر قدرة على تحديد منظومات الإشارات ودلالاتها وربط الأعمال الأدبية بسياقاتها الثقافية. وواجهت حينئذ مشكلة حادة: ما العمل الذي يمكن أن أطبق عليه هذا المنهج التحليلي النقدي؟ واخترت رواية (أولاد حارتنا)، اخترتها لأنها أكبر روايات محفوظ وأكثر أعماله إثارة للإشكالات واستفزازاً للقراء، وتركيباً إبداعياً بالغ العمق والخصوصية. وأظن أنه مهما قلنا عن إبداعات محفوظ في جملتها وعن إبداعات الرواية العربية كلية، ستظل (أولاد حارتنا) من أكثر المشروعات الإبداعية طموحاً إلى احتواء الكون في كنف واحد. ومحمفوظ يقدم في هذه الرواية تفسيراً للعالم، تفسيراً إبداعياً خلافاً لقصة الخلق والتكوين، مثلما يفسره العلماء الآن، علماء الفلك والطبيعة بقراءاتهم للأعمار الجيولوجية وللملايين السنين، ومثلما يفسره المؤرخون بوعيهم التاريخي والأسطوري، ومثلما يقدم الدين رؤية في المعتقدات العامة التي نحترمها ونقدسها جميعاً.

وكذلك الحال بالنسبة إلى الإبداع الروائي، من حقه هو الآخر أن يقدم تفسيراً لقصة الخلق وقصة هذا الكون بشكل روائي. وكان محفوظ بالغ الجسارة في تقديم هذه الرواية، ووجدت في التحليل السيمولوجي لرواية (أولاد حارتنا) قراءة كشفت لي - وأعتقد أنها كشفت لكثير من القراء - أن محفوظ كان أعمق تدنيا عشرات المرات، بالمعنى الصحيح للكلمة الدن في الوعي بالكون، عندما كتب هذه الرواية، من كل أدعياء الدين من الجهلاء الذين لا يعرفون المعنى الحقيقي للدين. واستطاع التحليل السيمولوجي أن يوضح لي أن محفوظ في هذه الرواية كان نموذجاً للإنسان العربي العالمي، الإنسان المشرقي المنقوع في تاريخ الأديان العريق منذ عصور الفراعنة وحتى فترتنا المعاصرة.

هذه كانت المغامرة النقدية الثانية للتطبيق السيمولوجي. ثم جئت للمشكلة ذاتها: أين يمكن أن أنشر هذا المقال؟ أرسلته إلى الصفحة الأدبية في «الأهرام» التي كان يشرف عليها حينئذ الناقد الراحل لويس عوض، وجاء إشرافه في مرحلة انتقالية، اعتذر لي فيها عن نشر المقال الذي أعجبه كثيراً فأرسلته إلى «المصور»، واعتذر لي رئيس تحريرها، وأكد أنه لا يستطيع أن ينشره. وفوجئت برئيس تحرير مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - وهي مجلة ليس من شأنها الأدب - محمد جلال، الكاتب والروائي المعروف، بقرار نشر المقال تحت عنوان «فتوى أدبية»، لكي أقاوم بها الفتاوى الظلامية الدينية التي لا تجيد قراءة نخب محفوظ.

أما المشهد الرابع، فجاء بعد أن أمنت في قراءة السرديات التي انتقلت نقلة خطيرة ونوعية في العقدين الأخيرين في الأدب والنقد العالميين، حتى إن الكاتب الأساسي الغربي الفرنسي لخطاب الحكاية في هذه السرديات، جينيت، يعتبر أرسطو العصر الحديث. وقد أسفر حصاد السرديات العالمية والعربية، وما تمخض عنه النقد العربي، عن بناء منظومات وأجهزة نقدية تقنية تحليلية بالغة العمق والدقة في قراءة الأعمال الروائية الآن، وأصبح النقد الروائي - على وجه التحديد في استخدام علوم السرديات - يكاد يشارف منطقة العلوم المضبوطة الدقيقة، ويخرج من التعميمات الإنسانية السابقة.

وعندما اكتملت في يدي مثل هذه الأدوات قاربت رواية بسيطة وصغيرة، ولا يكاد يلتفت إليها أحد، وهي (يوم قتل الزعيم). كنت أريد أن أكشف عن رؤية نخب محفوظ السياسية، وهل حقاً انفصل محفوظ عن الوجدان القومي المصري والعربي، ومنى في ركب السياسة، ولم يكشف عن طبيعة هذا الوجدان التي تحتفظ بأصلب مقومات الوقوف بقسوة وصلابة ضد التطبيع؟ وهل وافق محفوظ السياسيين إيثاراً للسلامة، كما ترك الآخرين يفهمون، وترك العرب يقاطعون إبداعه، أم أن رؤيته الإبداعية تختلف عن ذلك؟ وعندما طبقت مناهج علوم السرديات على هذه الرواية، تبين لي أن هناك فارقاً حاداً حاسماً بين آراء محفوظ - المنقولة والمكتوبة بسرعة وعجلة في الصحف - ورؤيته الإبداعية. وجدت أنه في الأخيرة، وتحليل تقني دقيق، يقف في صلب وفي قلب التمثيل العميق الجوهرى للضمير المصري والعربي الراض لأى تعامل مع هذا العدو الصهيوني، وجدت أن الفارق بين الرأي السياسى والرؤية الفنية المستخلصة من إبداع محفوظ، هو الذى يقدم حقيقة الإجابة عن سؤال: كيف يمكن للنقد العلمى أن ينقذ الكاتب من نفسه أحياناً، وأن يكشف حقيقة عن جوهر رؤيته، وعما يجعله كاتباً رمزاً حياً في الضمائر بصفة دائمة.

وأظن أنني قدمت هذه القراءة آملاً في بحث شاركت به في مؤتمر عقد بالمغرب عن نخب محفوظ، وفوجئت بأحد الكتاب يقول إن نخب محفوظ لم يعد يمثل الضمير العربى، بقدر ما يمثله جبرا وعبدالرحمن منيف، لكن كل النقاد من الشيوخ والشباب المغاربة كفونى مؤونة الرد حينئذ، لأن التحليل العلمى الدقيق لرواية (يوم قتل الزعيم)، كان يسترد محفوظ المكانة التى أوشتك البعض أن ينكروا حقه فيها.

ومن خلال هذه التجارب النقدية، أعتقد أن تجربتي النقدية شخصياً مدينة لأعمال محفوظ، إذ أعطاني المادة والفرصة لكي أتوغل بعشق وحب واستمتاع فى أعمال أكبر مبدع عربى فى عصرنا الراهن، استطاع أن يفتح الباب أمام الأجيال التالية من المبدعين ومن النقاد على طريق التطور الخلاق.

لم أبرح زقاق المدق

فاطمة موسى

حرصت على المشاركة في هذا الاحتفال، بمناسبة مرور عشر سنوات على حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، أن أقدم قراءة لسيرة محفوظ، بصفتي واحدة من المخضرمين الذين عاصروا نجيب محفوظ كاتباً في صموده، منذ البدايات الأولى وحتى اليوم، وكيف تعرفنا عليه وكيف تابعناه، خاصة من زاوية البعد التاريخي، الذي أراه من الأهمية بمكان في تتبع مسيرة كاتب ومدى تطوره . وبصفتي أستاذة أدرس الرواية، أرى أهمية هذا التحليل في المتابعة لتاريخ المؤلف، وأرى أننا لا يجب أن نحاسب محفوظ اليوم على هذا الأسلوب القديم الذي بدأ به كتاباته، وإنما ننظر إليه - بعكس ما يرى البعض مثل إدوار الخراط - على أن هذه الكتابات كانت تمثل فترة التدريب، التي انطلق منها إلى ما قدمه لنا بعد ذلك.

وإذا أمد الله في عمر الناقد أو الكاتب، يرى تطور الحركة الأدبية وتطور الكاتب الذي تابعه منذ البداية، لبرى صدق ما رآه. ولا أخفى عليكم أنني في هذه الأيام كنت أقرأ بحوثاً كتبها في الستينيات، لأعيد نشرها في كتاب، ووجدت من بينها بحوثاً كنا نرى فيها تطور نجيب محفوظ، الذي عاصرنا صعوده، ورأيناه كيف أسس حركة الرواية العربية، وتطورها من المرحلة الرومانسية والمرحلة التاريخية إلى المرحلة الواقعية، ثم إلى الواقعية الجديدة، وصولاً إلى ملامح المرحلة التي عالجها في أعماله بعد صدمة ١٩٦٧. كل هذا تابعناه.

والمهم الآن في نظري أن القارئ الشاب أو الجديد، الذي يقرأ اليوم رواية (ميرامار) ولا يعرف أن نجيب محفوظ كتبها قبل هزيمة ١٩٦٧، لن يدرك أبعاداً مهمة جداً في هذه الرواية التي تمتاز بجرأة شديدة في

تصوير شخصياتها، وخاصة شخصية ذلك «الكادر» الكبير في الاتحاد الاشتراكي الذي يعد محور الرواية التي نشرها نجيب محفوظ في خريف ١٩٦٦ سلسلة في «الأهرام». وكتبت بحثاً عن هذه الرواية في عدد يونيو من مجلة «الكتاب» عام ١٩٦٧، أي قبل الهزيمة بأيام. ودائماً أحاول أن أبرز هذه النقطة عند تقييم نجيب محفوظ كفنان، وهي بصيرته الثاقبة ونبوءته التي جعلته يدرك حقيقة هذه الشخصيات، ويقومها بجرأة شديدة يهناً عليها.

وإذا كان البعض لا يعترفون بهذه الجرأة والفنية العالية في تقديم هذه الشخصيات المدهشة والرياء الذي أفسد الثورة وأدى بنا إلى نكسة ١٩٦٧، لكنه قدمها قبل أن يصبح الجميع في حل من الحديث في مثل هذه الموضوعات. وهو ما ناقشه نجيب محفوظ بوضوح في (ميرامار)، و (اللص والكلاب)، و (السمان والخريف).

وأذكر أنني قلت لأحد الأصدقاء - أظنه فتحي غانم - عقب أن نشر نجيب محفوظ (اللص والكلاب) ثم (السمان والخريف)، أنه بقي أن يكتب رواية أو سيرة شخصية حسن الدباغ، الشاب التقدمي المظهر وابن عم عيسى الدباغ الشاب الوفدي في رواية (السمان والخريف). لكن حسن الدباغ التقدمي الشكل، يظهر لنا بعد ذلك وهو داخل سيارة مرسيدس، وقلت يومها: بقي أن يفعلها نجيب محفوظ ويحلل شخصية حسن الدباغ حتى يدخل السجن.

هذا البعد واضح في كتابات نجيب محفوظ قبل ١٩٦٧، وهو ما يدل على صدق نظرته والتزامه الفني. ربما لم يكن يتحدث في السياسة وقتها، ولكنه عند كتابة الرواية، يتحلى بالصدق والجرأة، وسبق في ذلك المحللين السياسيين كما سبق غيره من الكتاب في كشف ذلك الواقع الهش المليء بالرياء، الذي أدى بنا إلى النكسة، وهو ما ينفي عن نجيب محفوظ الصفة التي وصف بها بعض الكتاب الآخرين بأنهم غيروا آراءهم أو غيروا أفكارهم بعد سقوط النظام.

وأذكر اليوم درجة الحفاوة والحرارة التي قابلنا بها بداية نشر رواية (اللص والكلاب) في «الأهرام». وأذكر أنني والمرحومة لطيفة الزيات كنا نتحدث طوال الوقت عن هذا الجديد الذي جاء به نجيب محفوظ. ويبدو أن عام ١٩٦٠ كان من الأعوام الحاسمة، فقد كان فتحي غانم ينشر روايته (الرجل الذي فقد ظله) ولطيفة الزيات تنشر روايتها (الباب المفتوح)، ونجيب محفوظ ينشر (اللص والكلاب). وأكثرنا من الحديث عنها والكتابة فيها، لدرجة أن أزواجنا زهقوا، واتهمونا بالمبالغة في الحديث عن هذه الرواية. وعندما اكتملت الرواية وقراها بعضهم سلموا لنا بالرأي الذي أعلنه من قبل عن ذلك الجديد الذي أتى به نجيب محفوظ في الرواية العربية، وهي بدايات الفترة الفنية الراقية التي تطور إليها نجيب محفوظ بعد مرحلة «الثلاثية» و(أولاد حارتنا).

أما كيفية تعرفي بنجيب محفوظ وبداية هذه المعرفة، فقد تمت لمجموعة من الأصدقاء في وقت واحد، وكان من رواد هذه المجموعة في لقاءها بالمقهى يوسف الشاروني وجونسون ديفيز الذي أصبح مترجماً وكان يعيش في مصر وقتها محاولاً تعلم العربية. في هذه الفترة كان الحديث عن المازني والعقاد، حوالي عام ١٩٤٧، ويومها قال لنا ديفيز: دعكم من كل هذا واقروا رواية (زقاق المدق). وهذه هي المرة الأولى التي تعرفنا فيها على نجيب محفوظ، ومن لحظتها بدأنا متابعة نجيب محفوظ، ولم أبرح طريقه من بعدها.

صاحب الموقف الحضاري

تتلى غانم

إذا كان لي، في نهاية أعمال هذه الندوة، أن أقول شيئاً، فإنني أقدم شكرى باسم لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة، انطلاقاً من اعتبار هذه الندوة مسؤوليتنا، التي تدخل في إطار الندوات التي تقيمها اللجنة، وفي إطار اهتمامها بالقصة والرواية. ومن هنا جاءت المسابقة التي تعلن عنها اللجنة باسم نجيب محفوظ. وربما هي المسابقة الوحيدة التي تحمل اسم كاتب موجود بيننا، وله أعماله الحية وأفكاره، هذا إلى جانب جوائز أخرى باسم يحيى حقي ويوسف السباعي ومحمود تيمور. وأتمنى في السنة القادمة أن يكون احتفالنا بتقديم جوائز نجيب محفوظ، احتفالاً يليق بالوضع الأدبي الذي حققه نجيب محفوظ.

وعندى كلمة بسيطة أريد أن أقولها، وأرى أن لها أهمية في هذا الصدد. وهي أن نجيب محفوظ كان في الفترة التي بدأنا فيها القراءة، في الصفوف المتأخرة من كتاب الرواية، إذ كان يتقدمه بمسافة إحسان عبد القدوس ويوسف السباعي وعبد الحليم عبد الله. وهي أسماء كانت تفوز بالنصيب الأكبر من القراء، وتفرض المزاج الأدبي الذي يجذب القارئ والمتلقي، كما كانت لها دلالاتها التي تكشف عنها بوضوح في أعمالها. ونجيب محفوظ كان مختفياً ولم يكن ظاهراً أمام هذه الأسماء الكبيرة؛ واقتصر نشره لأعماله في هذه الفترة على «الكتاب الذهبي» عند إحسان عبد القدوس، وهي السلسلة التي نشر فيها (خان الخليلي) و (زقاق المدق).

وفي إطار المقارنة، نجد أن طبقة القراء، وهي الطبقة المتوسطة، كان يخاطبها إحسان عبد القدوس في كتاباته بالتركيز على نماذج يعشن حياة مختلفة في «نادى الجزيرة» وكان يتحدث عن البنت السمراء، التي

يشبه سمارها (الكفيدة أوليه)، أو عن نوع معين من البرفان، من إنتاج (كرستيان ديور)، وكان يستعده سطريرا ينتمى لأوروبا وثقافتها، ومع التقدم والحداثة؛ يؤكد أننا أناس مع التقدم ومزيتون بأوروبا. فى الوقت نفسه، كان يوسف السباعي مشهوراً بما أسميه الرومانسية، إذ كان حريصاً على رسم شخصية الكاتب فى معظم أعماله، ذلك الكاتب الذى يحلم ويعذب نفسه من أجل الحب، والخطابات الغرامية التى يسطره فى النياتى الصورية، وهذه التوعية من الكتابة كانت تجمع حولها مجموعة كبيرة من القراء. ووصل أمر الانشغال بهذه المعانى إلى درجة الاهتمام بشكل الرواية وطريقة إخراجها، فكان يوسف السباعي يطبع خلال الرواية مثل غلب الشيكولاتة والملبس، ملونة ومذهبة، فى الوقت الذى كان نجيب محفوظ لا يستطيع أن يطبع بهذه التنظيمات رواياته، واقتصر على نشر رواياته فى «الكتاب الذهبى»، وكان يقدم عالمًا لا صلة له بنادى الجزيرة، ولا القاهرة الجديدة، التى هى خارج القاهرة المعز، فلم يتعرض نجيب محفوظ للشوارع الأفريقية فى رواياته، بل إنه يسخر إلى حد كبير من اللغة الإنجليزية، (رجاءت شخصية درويش أفندى مدرس اللغة الإنجليزية فى رواية (زقاق المدق)، متصلة بهذا انتهمك السانعر، الذى بلغ حد أنه كان يترجم كل كلمة يسمعها إلى اللغة الإنجليزية)، كما كان يسخر من تلك الثقافة القادمة من هناك، هذا الهناك الذى لم يسافر إليه نجيب محفوظ خلال حياته، ولم يرتبط به فى عمره، ولا يخشاه.

فقط كان عنده إحساس قوى بأنه قادم من أعماق أرض وناس (مثال) فى أصواتهم. ولا أحد يتحدث عنهم، أو يلقى عليهم الأضواء. ومن هنا، كان الثبات والضمود الذى تخفى به نجيب محفوظ. وكان حرصه على الوصف التفصيلي الذى كان لابد أن يضعه فى رواياته، لأنه يقدم للقراء وللنصيرين أنفسهم الأماكن المغمورة فى وطنهم، التى لم يشاهدها أحد، ولم يحرص كاتب من الروائيين على تقديمها؛ إذ كانوا يهتمون بما يحدث فى «سيمان باشا» و«قصر النيل» ودور السينما والنوادي الرياضية، وشعر نجيب محفوظ أن دوره أن يقول للناس إن هذه الأماكن المغمورة موجودة، وإن هذه النوادي موجودة، وإن الشوارع الأفريقية موجودة، كل هذا موجود، وعليه أن يصف بدقة وتسجيل دقيق كل هذه الأماكن وما يحدث فيها. والأمر هنا يتجاوز مجرد الوصف وتسجيل، لكنه يصل إلى أهمية تأكيد وجود البناء، ووجود المسرح الذى يتميز فيه الشخصيات التى يقدمها دون أن تهتز له شعره بضرورة الانغماس فى الثقافة الأوروبية، ولم يتصور أن فرجينيا وولف، هى طريقنا إلى الحداثة. لكنه كان يرى أن الأمر لابد أن يخرج من أهله، ومن المنطقة التى يعيشها والتى خرج منها. ولذلك، كتبت رواية مثل (زقاق المدق) بها كل هذه التفاصيل والأوصاف لكل الشخصيات، من بائع البسبوسة، إلى صانع العاجات. وهذه التفاصيل تضم المعمار الخاص بها، وهى ليست منفصلة انفصلاً عضوياً عن الرواية، إذ لا يمكن أن تكون شخصية حميدة فى هذه الرواية إلا نتاجاً لكل هذا الجمع من الشخصيات الحية، ومن المكنة. ومن العارة نفسها كل هذا يصنع الشخصية. ولذلك، قد يحدث - فى تناولنا أعمال محفوظ - نوع من الاندفاع وراء فكرة ما، والاهتمام بتأكيد معنى لأسلوب ما، ونسى ما هو أهم، وأعنى به موقف نجيب محفوظ الحضارى، موقفه من ثقافة وراث وفكر الشعب الذى يعيش فيه. وهذا الموضوع يمكننى أن أتحدث فيه تصحح اليوم التالى، لكن ما أرجوه أن تفكر فى هذا الموقف الحضارى، وتأمله، كى نعطي هذا الكاتب حقه.

ما يطيقه نجيب محفوظ

مجدى حسنين

ثمة حزن يخيم على الطريق إلى نجيب محفوظ، شجن من نوع خاص، يحتمى بقاهرة المعز، ونبضها فى قلب الرجل، وفى رموز شخصيته وأسوار عالمها، وفى المفتاح الوحيد الذى يملكه نجيب محفوظ لأبواب هذه العوالم، والدخول إليها فى اطمئنان وأمان.

سر آخر يضيقه الأستاذ إلى قائمة أسراره، أطلقه منذ روايته الأولى، ولم يزل مطروحا على الأجيال، فى امتلاك هذه القدرة على الدخول إلى هذه النفوس وسرد حكاياتها وفهم أدق أسرارها وفضحتها. السؤال عويص جدا، والإجابة لم أتلمسها بعد.

جبهه فى مرة أو مرتين أو ثلاث، تكتشف أن مجاميع السنوات رسمت على قسماته تضاريس وطن أحبه كثيرا، لدرجة أنه لم يغادره، وأخلص لجغرافية هذه البلاد، ورسم داخله صورة مزدهرة لنموها وتقدمها، لكنها الصورة التى لم تتضح بعد فى الواقع. تستغرقه آلام الطعنة الخبيثة الحمقاء، فى انتظار الآتى الذى لم يتوقعه أحد، ويبعده الحزن - كثيرا - عما آل إليه مصيرنا، عن الإنصات جيدا لدوى لاغتيالات المتكررة وبأشكال متعددة، زلازل تطيح بنا، وحمى التبدد الاجتماعى تطيش فينا. وأحيانا يقصد نزع جهاز السمع من أذنه اليسرى، كى يتوه فى أحلام لم تتحقق، وينسى كثيرا حصوله على جائزة نوبل، ويطل علينا أحيانا فى الصحف والإذاعة والتليفزيون، ويكتفى بالظهور بين الأصدقاء فى أماكن متفرقة ومغلقة.

هل زاد الحزن على سنواته الثماني والثمانين، أم هي بقطة الصباح التي تدهمه بعنف شديد، فيستيقظ مجذوبا من عالم الغيب، بقبضة أسطورية مبهمة، تدفعه إلى ممارسة طقوسه التي كان حريصا عليها. كم يتمنى الاستيقاظ مبكرا والسير في شوارع القاهرة، وتناول قهوة الصباح في «على بابا» والوصول إلى «الأهرام». إنها بنود الرصية التي لا يستطيع تنفيذها، ويخشى أن يفتح الله عليه بفكرة رواية، وتصيبه القشعريرة لأن معنى ذلك أن الله يعذبه كثيرا.

عندما أردت أن أعيد ترتيب أوراقه في المكتبة وفي الحياة، وجدتها تحتل أجزاء كبيرة، وتسد على أركانها بأكملها، فقلت: من يطبق ما يطبقه نجيب محفوظ.

ولاح في انذهن الحديث عن العولمة وثورة الاتصالات والتخصص في فروع المعرفة والثقافة، ووجدتها سررا يصلح للكسالى - أمثالي - حتى لانشقى شقاء نجيب محفوظ في الحصول على المعرفة وتنظيمها، ذلك اشتقاء الذي أدمى سنوات الأدب الكبير، ورأيت أنني لست مضطرا إلى كل هذا الحزن، وأن العيب ليس في على الأقل، وحسبي أن أردد: من يطبق ما يطبقه نجيب محفوظ!؟

أما السر الحقيقي الذي جاوز تنوع نتاجه وكثرته، فهو تلك النفوس الحية التي خلقها في شخصيات رواياته، رجالا ونساء، وربما اهتممت أكثر بهؤلاء النسوة - حسب اهتمامات برج الحمل - ووقفت كثيرا عند خديجة وعائشة الشقيقتين، وعند حميدة ونفيسة وريوى، وعند المرأة التي ولدت ذلك الأديب الذي حفظ في ذاكرته حكايات النساء بكل هذه الأمانة والعطف والرفقة. وكذلك عند المرأة التي تزوجها، وابتنيه، وأرى ملامح كل هؤلاء النسوة في بيتي وفي طريقي وفي حياتي، ووجدته مسؤولا بقرته عن مصائر ومسارات هؤلاء النسوة، ومسؤوليته هنا مشتركة مع الواقع الذي لا يزال يلتهم من أحلام النساء الكثير، ماعدا الأمومة والزوجية.

إنني أعرفين جميعا بأجسادهن المعاصرة وعقولهن الواقعية، خديجة وعائشة بدأتا تريان أبعد من الأنف، إنما من خلال الستائر والحجاب ونقب الباب، واستطاعتا أن تنزودا بهذه الرؤيا لإقامة عالم الأحلام، فقد كبرت ومعهما كبرت الخشية من أن ترتفع إلى مستوى الجسد، إلى مستوى العقل الحراري، الذي يصبح الجسد الأدمي نواة له في هذه الفترة من العمر.

وكم حسدت في مثل هذا العمر نجيب محفوظ على كل هؤلاء النسوة اللاتي عرفهن في حياته، وأبحن له بالكتون كله، وتمنيت - وأنا من برج الحمل - أن تدهمني أسماء النساء في العالم كله دفعة واحدة، أعيش معهن، وأترسم أحلامهن، وأنصت إليهن، وأخفف عنهن.

هذا الوجه البارز للمرأة في «ثلاثية» نجيب محفوظ، تنافسه أوجد أخرى تقيم في الأماكن التي يمش فيها السيد أحمد عبد الجواد وجهه الآخر، في بيت المعلمة، سيده التخت، نزواته في الأماكن نفسها التي ذهب إليها ابنه الأصغر، وستذهب إليها الأجيال التي تلت نجيب محفوظ، بحثا عن مفتاح السر للولوج إلى هذه النفوس.

وفى الناحية الأخرى، نجد حميدة ونفيسة وريوى فى الروايات التالية لنجيب محفوظ، ضحايا، مفرراً
بهن، ومغلوبات على أمرهن، ومحكومات بأحد حدى الظلام أو السقوط. وفى كل النواحي لن نجد المرأة خيراً
من صدر نجيب محفوظ تلقى عليه برأسها وتظل تحكى وتحكى وتحكى، حتى يقفز الحسد على عيوننا فلا
نرى مقاما لسؤال: من يطيق ما يطيقه نجيب محفوظ؟



سردية نجيب محفوظ

محمد بدوي

أطراف المعاصرة

نبدأ من النهاية، من حيث أنهى الكاتب متنه الكبير، فكتاب نجيب محفوظ قد انغلق، لينفتح على التأويل والقراءة. ونحن نبدأ في برهة بعينها، نجعل ما نقوله عنه مصابا بالمعاصرة التي تأخذ حيناً شكل الحجاب الذي يمتد على النظر، وحيناً شكل الميزة، فكلام المعاصرين عن المعاصرين، دائماً، يتلون بالنقطة وأطرافها، فيجىء، كاشفاً عن تورط الخطاب لتورط متجبه فيما تموج به اللحظة.

بعد حين، قد يجىء آخرون لينسجوا خطاباً عن كتاب محفوظ، فيخضعوه لمعضلاتهم و«روح عصرهم». قد يقرضونه كما نقرضه، وقد يسلقونه بألستهم، بل قد يتجاهلونه تماماً، فيتجمد، بل قد يبدو للبعض أنه دخل محاقه ومات. آنذاك يبدأ الناس في التنقيب عن أدب آخر، لكاتب آخر همشه أدب محفوظ، لكنه ظل هناك كامناً ينتظر نداء من يناديه، ويحرره من موت الكتابة.

نقرأ كتاب محفوظ، فنشتبك معه، ونجادله، ونؤوله. وقد نخونه، فنجعله ينقلب على نفسه؛ على إرادة منتجته التي صاغته ونسجته، ليقول ما لم يخطر على باله. لكننا في النهاية أبناء اللحظة التي عاش فيها محفوظ، وضحاياها. هذه اللحظة بواطنه موضعاً بعينه. كان كاتباً من الكتاب، محضناه هيئة كاتب «جاد» و«كبير»؛ تأخذ كلامه مأخذ الجدلية، ونجتهد في الإصغاء إليه، وفهمه، وتأويله، حولنا رواياته وقصصه إلى أفلام، ومسرحيات، ومسلسلات؛ أي أولناه - كل من موقعه - في نصوص بصرية، جعلت أدبه يجاوز الكتاب المطبوع إلى الكتاب العام، المقروء، والمسروع، والمرئي، حتى إن بعض ما خلقه من شخص، أصبحت نماذج، وأشخاص من لحم

ودم، نشعر أننا نعرفهم» ونشاطهم العيش، مثل سى السيد أحمد عبد الجواد، الذى لفرط حضوره يلوح كأنه من سكان مصر المتعنين.

ثم جاءت نوبل، جاءت منقادة، دون أن يذل جهداً من أجل الحصول عليها. ينتمى محفوظ لثقافة تبدو لمانحي نوبل غامضة، وبعيدة، ومختلفة. ويكتب بلغة على عكس لغاتهم. تبدأ من اليمين إلى اليسار. علاماتها وحروفها مختلفة عن أبجديتهم، «تبدو ديداناً أو ثعابين، أو وسخ ذباب، كما يقول الصبي لمعلمه فى رواية (اسم الورد) لإمبرتو إيكو^(١). ولم يخطر الرجل فى علاقات مع مؤسساتهم، تجعله قريباً منهم. لكن عبر صدفة تاريخية، تمكن من أن يفعلها، فبدأ مواطنيه «بطلا»، أجبر هؤلاء (آخرين، على التسليم بحقه فيها، وجدارته بها. صحيح أن مواطنين آخرين موعين بالشك والنقد، نظروا إليها بوصفها دليل إدانته ودمغه، هذا الذى لم «يتعب» أبداً من المخالفة، والشذوذ عن الإجماع. لكن المصنفين والمصغرين هزءاً، أصابهم الزهو بالبطل الذى مَدَّ يده، فأحضر «الشمس» إليهم.

وكان أن تحول نجيب محفوظ من مواطن دعوى مجتهد إلى مواطن خاص، لا ينبغي أن يقرن بغيره. الصحف والإذاعة والتلفزيون وصائغو الأفكار وناشروها، بأمر من الدولة، وضعوه فى مرتبة كادت توتنه، فيما يحاول هو، جاهداً، ألا يؤمه أحد؛ ألا يصبح باروداً فى مدفعية غيره، لكن يظل كما أحب أن يكون دائماً، كاتباً، لا سلطة له سوى سلطة الكتابة. لذا، يعى محفوظ أن من يختلفون معه وعنه، يتقذونه من التقريظ الذى ينال كل من أصبح جزءاً من الدولة. هؤلاء لذين يجردونه من «الكاتب، ليفوه فى حرير رجل الدولة ومبارك إيديولوجيتها، يأخذونه من الناس، الذين كتب عنهم ولهم، ويعلم هو أن من بين ظهرائهم، يخرج القادرون على إعادة إنتاجه.

كان يمكن أن تكون نوبل سبباً، يجعل الكتاب يندفعون فى تقليده وحتذائه، لكن الأدب المصرى كان قد تجاوز هذا المأزق مبكراً. لذا، يمكن أن نجد كتاباً عربياً، يمدون إنتاج ضرائقه، ورؤاه، يؤرخون مجتمعاتهم كما يظنون أنه فعل حين كتب «الثلاثية»، لكن الكتاب المصريين أدركوا مبكراً أن كتاب محفوظ تجربة لا يمكن إعادة إنتاجها، أو تحويله إلى «مدرسة» أدبية. إنه يبدو لهم الرائد، والمؤسس. والكاتب الذى يذكرهم بفنان مصر القديمة، الذى يقضى عمره ينحت، أو يرسم، أو يهندس، دون انتظار جائزة، ومن ثم ينبغي أن يستلهم ما فى حياته من قيم، لا أن ينسج على منوال كتابته.

لنعد إلى نوبل، فلها آثار كبيرة على الأدب وعلى محفوظ. لفقت النظر إلى الأدب المكتوب بالعربية، فنشطت حركة الترجمة. أحييت فى نفوس الكتاب الشوق إلى تحقيق ما حقق محفوظ. بل إن شمسها قد شوشت على كتاب آخرين لا يقلون أهمية عن محفوظ مثل يوسف إدريس. لكن أثرها الكبير يمكن لمسها فى تأكيد صفة الكاتب، بأل التعريف على محفوظ. فلأسباب كثيرة يمكن أن نلحظ ميل المجتمع المصرى، الذى يحاول أن ينفلت من تقليديته، وشموليته، إلى تجسيد صفة ما على شخص بعينه. المطرب الأوحى، الكاتب الأوحى، ومن قبلهما طبعاً، الزعيم الأوحى. ولعل «محفوظ» يكون آخر من يمنح هذه العلامة الدالة. فبرغم كل شيء؛ أعنى برغم بدء التغير، وجسامة العضلات، فإن السياق المصرى يسير حثيثاً إلى الدخول فى حقبة جديدة، تنطوى على تكثير المراكز، والنماذج، والانفلات من هيمنة الوحدة.

الكاتب والجماعة

فى الثقافة العربية يأخذ الكاتب وضع الموجة الأخلاقى، فهو ضمير الأمة، وحارس تجانسها، وسادن ما تظنه قيمتها العليا المختزلة لجوهرها. أنت تكتب معناه أنك منحت منصة الكلاء، انضمت إلى هذه السلالة الممتازة

من صاغة أحلام الناس وأشواقهم. كأن الناس كل مصمت، وأنت ضميره، وسوف تكافأ يوماً، بأن يدرج اسمك فى كتاب الثقافة الكبير، وتصبح نصوصك وعاء قيم الجماعة، ومن ثم ستدرس فى الأكاديميات، وتكتب الشروح حولها، وتلقن للتلاميذ، لتكون نموذجاً يحتذى، لا فى اللغة، والكتابة وحسب، بل فى الحياة.

كانت العرب، من قبل، تعلق قصائد الشعراء الكبار فى الكعبة، الموضع المقدس، لتتطوب. قداسة المكان تسرى فيها، فتصبح مثله، وحين زحزح الشعر إلى موضع تال بعد نزول القرآن، صارت القصائد والأراجيز مرجع تأويله، وفهم ما أشكل على الناس من مغازيه. ومن ثم كانت هذه القصائد شواهد بلاغته، وصحة تركيبه، فى كتب البلاغة والإعجاز، والنحو، لتصير النصوص، فيما بعد، المرايا التى يصر فيها الأحفاد عظمة الأسلاف، وبلاغة لغتهم، وفردتها، حين يستذكرونها، ويحفظونها، لتتقوم ألسنتهم، وتتفجر فيهم أحلامهم التى تصلهم بأسلافهم العظام.

وبالنظر لم تعد هذه الثقافة، فى مسارها الطويل، من يخرج عليها هؤلاء الذين أتوا من أطرافها، وهوامشها، مسلحين برؤى أخرى، وأشواق أخرى، لأنهم كانوا مختلفين أصلاً فى لونها، أو دينهم، أو منبتهم. إنهم ضالون، ملعنون؛ بعضهم كان أكبر من أن يحق، أو تنفى نصوصه. وبعضهم محق جسده، وبقيت كلماته، مثل بشار بن برد، وبعضهم محيت نصوصه، ولم يبق منه سوى اسمه، وبعض الأمشاج من نصوصه مثل ابن الراوندى.

فى اللحظة الحديثة من الثقافة ما: لنا أمام هذه المفارقة. الجماعة ترى الكاتب ضميرها الناطق باسمها، المنعبر عن روحها. والكاتب يدرك أن الكتابة مهددة بالانحفاء ما لم يزد عن مساحة خاصة به، تجعله قادراً على كتابة العالم من حوله. الجماعة تشده إلى دفعها للثبوت. والكاتب يمن فى فرديته التى يتهددها جثوم الجماعة، مثله فى شرعيتها، وقانونها ومؤسساتها. دائماً ثمة هذه الريبة المتبادلة بين الاثنين، التى قد تصل إلى حد القطيعة.

ما الجماعة هنا؟ لنقل دون تفاصيل إن الجماعة هى صاحبة السلطة؛ هى هذا الكل المجرد، الذى يتجسد فى القانون، والشرطة، والمؤسسات الدينية والتعليمية، والأخلاقية، هذا الكل المجرد قد يكون بالغ الوضوح، ملموساً، متعين، حين يكون سلطة سياسية، تدير شؤون الوطن، لكنه قد يتقنع، ويغمض، ويندس فى الهواء والكلام، نحسّه. جاثماً، فقيلاً، يرى ويراقب، ويضغط.

عقيدتا العقبة والانحناء للعاصفة

ها هو قد قرر أن يكون كاتباً. لم يقطع دارس الفلسفة فيه، ليسأل ما الكتابة؟ لا وقت لديه - حتى - ليقرأ كتاباً مرتين. قال لنفسه، الكتابة!؟ الكتابة أن تكتب، أن تمارس فعل تسويد الورق الأبيض، تقول كلمتك، وتمضى؛ تخشى ما تراه، وتعارك اللغة العجوز، التى لم تلن بعد لكتابة العالم الحديث. وخلف ما تكتبه ينبغى أن يكون هناك دائماً نجيب محفوظ، المواطن، الذى فتح عينيه على مظاهرات ١٩١٩، الذى يدمن سماع الضاغط، وأنوار دار، وتجويد الشيخ على محمود، والذى ألم - للامة تلميذ درس الفلسفة فى جامعة مصرية ولينة - بلايست، وداروين، وعلمه سلامة موسى أن يكون مثله، كاتباً «عصرياً». نعم للممارسة، لا للتفكير النظرى. فيما بعد سيحق له أن يسرب إلينا، على لسان راويه قوله: «كنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة، رغم ما جرّه على ذلك من تحقير وسخرية» (٢).

وحين نشر روايته (زقاق المدق)، التقى إبراهيم عبدالقادر المازني الذي حيّاه على ما كتب، ولوّح له بتحذير قائلاً إنه يريد أن ينصحه، وهو في بداية حياته الأدبية، «قال لي إن الأدب الذي أكتبه هو الأدب الواقعي، وإن هذا النوع من الأدب، يسبب لصاحبه مشاكل كبيرة» - يقول نجيب محفوظ، وهو يتذكر واقعة لقائه بالمازني الذي أضاف محذراً:

- إذا كنت سوف تستمر في كتابة الأدب الواقعي، فسوف تجلب لنفسك المتاعب والمنغصات، دون أن تدري.

ردّ محفوظ شاكرًا له نصيحته، وانصرف (٣).

فيما بعد، وقبل حصوله على نوبل، أخبره مصطفى أمين أنه بعد أن قرأ له، قرر أن ينشر له قصتين قصيرتين في الشهر بالتناوب مع توفيق الحكيم نظير مكافأة «معتبرة». تذكر محفوظ الأمر الذي لم يستجب له، ولم يندم عليه (٤).

إنه يعرف طريقه جيداً، بدلاً من السؤال المعرفي عن الكتابة ينخرط في ممارستها. بدلاً من الأدب الذاتي الذي مارسه أساتذته، طه حسين، والمازني، والحكيم، وهيكّل، سيكتب أدباً سياسياً برغم ما سيجره عليه ذلك. وفي مواجهة الضعف البشري أمام المال سيظهر ما يمكن أن نسميه عقيدة العفة.

الكتابة فعالية تخفي الجسد وعوراته، بفرارها من الشخصى إلى العالم الأرحب، الذي لا يعدو الجسد أن يكون جزءاً منه. هي شهادة على العالم وفعل فيه، سيتوارى الرجل لتبرز الكتابة، سيظل هناك بعيداً، مختبئاً خلف رموزه، وأقنعتة، وشخصه. وحتى حين تسلط عليه أضواء الشهرة، سيبتدع محفوظ طرائق وأساليب للمراوغة، ولسنوات سينشغل البعض به كرجل ومواطن، يريدون أن ينفذوا إلى حياته التي يحصنها بالصمت، ويبعدنها عن كاميراتهم، وعيونهم، وأقلامهم. لكن هيهات.

«القصة شعر الدنيا الحديثة» (٥). هكذا سيختلف مع العقاد كما يختلف التلميذ الصبور مع أستاذه العباس الجهم. لاحظ التركيب «الدنيا الحديثة». الموصوف كلمة تنضج بالدلالة الدينية، مشيرة إلى عالمنا الأرضي في مقابل «الأخرة». لكن الصفة تربك الموصوف، وتخلخله. فالدنيا ليست قديمة ولا حديثة، إنها تتضمن الصفتين معاً، لأنها تنفي الزمن. يريد محفوظ أن يقول «شعر العالم الحديث». هذا «الشعر» تأزر الفهم الأرسطي للفن (مبدأ مشكلة الواقع) مع الليبرالية، ليخلصه من شوب الفهم الرومانسي، الذي كان يجتاح الشعر العربي، آنذاك، حين قال محفوظ عبارته.

شعر الدنيا الحديثة، أى ديوانها الجامع لمعارفها، ومشاكلها، مرآتها التي تعكس صورتها، التي يمسك بها رجل من هذه الدنيا، ومن مصر التي خرجت من حرب الدول الكبرى، التي لا ناقة لها فيها ولا جمل، مهزومة، خاسرة.

قرر أن يكون غنياً إذن. الأخرى أن الصدفة، التي لا يثق محفوظ فيها كثيراً، جعلت من الكاتب الرجل الطامح لكتابة الدنيا الحديثة، يلتقى مع الرجل الذي لا يأبه كثيراً بالمال. أعنى لا يسكنه حبه لدرجة أن يضحي بما بعده أئمن وأغلى، من أجل الحصول عليه.

حصانته من التكاليف على المال ستعضده، فيما بعد، في معاركه، من أجل أن يقول كلمته التي يعتقد صحتها، في رواياته، بعد أن يصعد الضباط سدة السلطة. ستتآزر هذه الصفة مع حذق اجتماعي، يعضده استعداد نفسه، يجعله رجل الانحناء للعاصفة.

الكاتب يجب أن يكون وحده، ليقول ما يعتقد أنه الصحيح. هكذا سيختلف مع سلطة يوليو، كما يختلف المواطن المحكوم مع المواطن الحاكم؛ برقة شديدة، وفم باسم، لمواطن يضم جانبي سترته، يحيى رئيسه في وزارة الأوقاف، أو وزارة الثقافة، أو جريدة الأهرام. لكنه حين يجلس أمام الورق سيكتب ما يراه، ويحسه.

أما المواطن الحاكم، سليل الفراعنة، بناء الصروح، صاحب «الألف وجه»، والألف قبضة»^(٦)، الذي يصبر على الكاتب أن يدعو، ويشتر، ويزين ويصقل، فماذا يفعل مع رجل كهذا؟

الكاتب يكتب.. يغضب الحاكم، يمنع نشر الكتاب في مصر، ويترك للكاتب فرجة - صغيرة حقاً، لكنها فرجة - لنشره في بيروت.

تهدأ الأمور، فيعيد الكاتب الكرة. يغضب الحاكم، تكثر الشائعات، يتوقع الكثيرون شراً. والكاتب الهادئ المنظم، انكايح لمشاعره - تدرب على ذلك كثيراً - تضيق به الأرض بما رحبت، يتوتر، ويقلق، ويشرد في الطرقات. لحسن حفظه يقيه شروده الدائم هذا من ملاحظة من يتعقبونه.

لكن الأيام تمر. كر وفر، حتى يشهد الكاتب ذو الأحبال الطويلة اللحظة التي يأتي فيها حاكم آخر من السلالة نفسها، فيراجع سلفه ويخطئه، ويغير ما ظنه الناس لا يتغير. الكاتب يتأمل ما يرى، ويكتب دون أن يتوقع أنه بعد ذلك بأعوام سيجيئون إليه بعد نوبل، لكي يحاولوا تأميمه مرة أخرى. من قبل حاولوا تأميمه، بأن يكون صوتهم، ومادح معاركهم الوهمية، والآن يريدون أن يأخذوه من الوطن لهم؛ أن يوثقوه. لكن الرجل الذي في «الزمن الخشن» لم يفعل ذلك، أيفعله الآن في «الزمن الحسن»، بعد أن أحضر لهم المجد، وهو غايه في نومة القيلولة!

تبديل الأجهزة والشواغل

كان عليه حين قرر أن يهجر الفلسفة، ويمنح نفسه للكتابة، أن يبدل أجهزته. في الفلسفة قضايا وتصورات ومقولات. في الأدب لأبد من شيء يشبه الحياة ويختلف عنها. لا بد من المادى والمحسوس، الذي له ثقل الحياة. ومن ثم فعلية - على الكاتب - أن يذمن مالا يذمن: الذهاب إلى العالم، والعزلة. أعنى ذلك السلوك الذي لا بد للكاتب من احترامه؛ أن يتحرك بين الناس دون أن ينفم فيهم، ومعهم؛ أن يغوص في الواقع، ثم يجفل من ثقله، من روائحه وألوانه ونثره إلى عزله، شرنقته: البيت غير المرئي للتحديق في الفراغ، والشرود، حيث يضع رأس هذا فوق جرم ذلك، ويحتفظ لهذه بجسم تلك وتحديق عينيها، دون ملابسها، وخمار رأسها؛ أن يمارس عسف كل خالق على مخلوقاته. فلو لم يطوح بفهمي عبدالجواد، كيف سينمو كمال، ويكبر. كان الأب البطيريك عاشق الحياة، يدخل في خريفه. ويمارس ياسين لعبه مع نفسه ونسائه وباراته، وسيكون كمال إشكالياً، وهو يقطع رحلة الوعي المضطربة، فماذا سيكون دور فهمي؟ إنه عاشق خجول، وابن طيب، ومثال، ولذا سيخلو من الثقل، والحيوية. ومن الأفضل أن يؤدي مهمته ويرحل، ليكون رحيله لادعاً لأسرته ولنا.

في المرة الثانية، سيكون عليه أن يهجر التاريخ. لأنه حين بدأ، هو ابن ثورة ١٩١٩، وإيديولوجيا «مصر للمصريين»، كان قد قرر أن يكتب تاريخ مصر، فانغمس في تاريخ سكان الوادي العتيق، ليخبرهم، وينطق

باسمهم، ويقصّ تاريخهم، وماذا يفعل وطني تجرحه خوذات المحتلين، وغطرستهم، سوى أن يخلق سردية مناقضة لسردية المستعمر؛ أن يلود بالتاريخ، ذلك الزمن المتعالى عن زمن الوقع.

لكنه ما إن يوشك أن يوغل، حتى يهزم الكاتب فيه المواطن، إذ يدرك أن عليه أن يكتب ما حوله، أي التاريخ غير الورقي، الذي مازال جاثماً، وملقى هناك، متناثراً في الحياة التي يعيشها الرجال والنساء. وللأسفة الثانية كان عليه أن يغيّر اللغة والشواغل، فتتراجع كتب التاريخ، وسيرة، وحكاياته، لتحتضر المقاهي والبارات. البيوت السرية والأقبية. سيبدل محفوظ نفسه، فيقرأ الروايات الواقعية، ويشرد في المكان الأثير لديه، القنطرة الفاطمية، ويرقب زملاً الوظيفة، ليتخذ من حيواتهم الفقيرة أجنحة لشغوص تمل وتعمر، بتدرب الخيال على الانطلاق، ويتعلم دس المغازي ونشرها في الوصف والسرد والحوار، ويتقن الإنصات للآخرين، ليطلق أقصى إمكانات ما يلوح جنبينا لديهم. سيقرأ في كتاب عن روايات الأجيال، ويتنبه لمحاولة طه حسين في (شجرة البؤس)، فيفكر في كتابة «الثلاثية» - كما عرفت بعد ذلك - وسيستسي من يومه إلى قراءة ما هو متاح منها: جالوزدي وتوماس مان، وتولستوى طبعاً، وسيدرب نفسه على استلهاهم ما حوله في أسرته وجيرانه وسكان حبه، صبراً، دعواً. وفي إحدى جلساته، سيسمعه زميل له، وهو يتحدث عن مشروعه (٧)، فيعود إلى البيت، ويكتب، وينشر في سنة أشهر رواية من «هذا الذي يتحدث نجيب عنه». تنشر رواية الزميل فلا تلتفت أحداً، يظل هو راقداً على البهيز، لسنوات حتى يفرغ «الثلاثية»، التي ما إن ينجزها حتى تقوم ثورة بولس، فيجرح نفسه، هو ابن النهرالية المصرية في وطن يحكمه ضباط صغار مثلهن في الإلخاز، ولا يعرف معجمهم كلمة «الديمقراطية»، إلا أن تكون مرادفاً للجماعة، والجدال العقيم، والشحوب، والطائفة، أبسحت بعد أن قرر أن يمنح للكتابة عمره، الكتابة التي لم يعد يحسن غيرها، بل لم يعد - حتى - قادراً على هجرانها؟ سيصمت قليلاً، سيشتغل نفسه بكتابة السيناريو، ويتزوج، لكنه لا يقدر على الهجر، ولذا سيلوذ بالمؤرخ الضامر فيه، ودارس الفلسفة الذي هجرها، ليكتب (أولاد حارتنا). ولكي يكتبها كان عليه أن يبدل طرائقه، وعاداته. يهجر الواقع المتعين، ليدخل في فضاء مغاير، فضاء يبدو فوق الزمان والمكان، لكنه برموزه واليجورياته، وحتى مفردات حياة شخوصه، سيجعله يشير إلى الزمن والمكان اللذين فرّ من الكتابة المباشرة عنهما.

الكتابة والالتهم

في يوم ما وقف أديب شاب في نهاية الستينيات، وقال في واحد من محافل الأدب، إن نجيب محفوظ يجب أن يموت. وبالطبع قبل قول الأديب الشاب بالاستهجان من الكثيرين، خصوصاً من الشيوخ الذين رأوا فيه دليلاً جلياً على طبيعة الجيل الجديد، الذي لا يعرف الوفاء، ولا يحسن التعامل مع أساتذته. وقد تجاوز هذا القول مع شعار آخر، رفعه أديب شاب، كان واعداً يومذاك يقول: «نحن جيل بلا أساتذة».

لم يكن الأديب الشاب الذي تمنى موت محفوظ يحمل له أي ضغينة شخصية، ولم يكن يعلن عن رغبته في قتل الأب فقط، بل قتل أب محدد هو الأب الملتهم للآخرين. في العصور القديمة كان الأبناء ينفثون على الأب الزعيم كلّي المعرفة والقدرة، استنثاره بالمال والنساء والسلطة، ومن ثم كان لابد لهم من قتله، والتهامه، والندم عليه، من بعد. أما محفوظ فقد كان أباً ملتهمها، يلتهم الكتب، والأوراق، ويعيد كتابتها. بدأ بالتاريخ الفرعوني القديم، ثم أسهم بنصيب الأسد في الرواية الواقعية، ثم دلف إلى كتابة الرواية الأليجورية، ثم عاد إلى «الواقعية النقدية».. إلخ، فهو يلتهم المذاهب، ويرد الطرقات، يلتهم الخراف، ويهضمها، فتبتدى في كتابته

طرائق تخضع للكتنه فى الكتابة، بحيث يتبدى كأنه يلخص المراحل، ويمر فيها، ويتجاوزها.

فى أول الأمر لم تكن اللغة العجوز - مع ذلك الساحرة - طيبة لينة، لقلمه. على النقيض كان تدفقها إهلاًناً للمشكل، مشكل طواهيتهما للعالم الحديث الذى يكتبه. كان معلوم قد خاضوا معها حروباً كللت بالنصر. كانت لغة طه حسين، تسحر من يسمعها بصوته القوى الجليل، لكنها لغة معلم حيناً، ومؤرخ حيناً، ولغة قصص ريفى وأشولى فيما أملى من سرد. وكانت لغة المازنى لعباً ساخرة عاضّة، هذا صحيح، لكنها غير ناجعة لكتابة الهامشيين والموظفين والعاهرات وتجار الطبقة الوسطى. وفى النهاية، لم يكن محفوظ، مستعداً لبنى لغة غيره، فضلاً عن اختلاف عالمه عن عالمهم.

فى كتبه الأولى لغة صحيحة - نحواً ومعجماً - لكنها تجاهد لتبلغ الصحة الفنية حيث تتجاوز اللغة مهمة التوصيل. سجد لجوءاً إلى الخزانة العامة للغة من أكليشيات وتعبيرات جاهزة، ومعجماً ضيقاً سيتسع مع التجربة، ومعرفة بسيطة بالأشياء وأسمائها، ووصفاً لديكور بسيط، كما سجد أن الفصول الأولى من الرواية ستنهض بدور المهاد، ووصف الأمكنة، وتقديم الشخصيات، أما الكاتب فيتوارى حيناً، ويتبدى حيناً، حريصاً على الإيهام بالمشهد، حريصاً على دس من يمثله فى الكتاب.

ثمة حب وكراهية بين الكاتب وشخصه يمكن تلمسهما، حتى لو تقصينا الأسماء، هذا راشد لأنه عصرى منفتح على الدنيا الجديدة. وهذا «عاكف» على كتب التراث التقليدية.. إلخ. أما الشيخ رضوان الحسينى فى (زقاق المدق)، فوجهه «طاقة من نور»، وقلبه عمر بالإيمان، فهزم الأحزان والنكبات. له اسم الملاك الحارس للجنة، ونسبه موصول بالحسين، الرجل والرمز والمسجد. هو صديق الكاتب، ومثله، وحين يكتب عنه ينهزم الكاتب أمام سطوة المواطن الأخلاقى، فتبدى الغنائية، والتجريد، على العكس من زبطة صانع العاهات المكره. يحب الكاتب رضوان الحسينى، فتتسطح شخصيته، وتتسطح. تصير صيغة وتجريداً ووعظاً. ويكره زبطة القائم بنور الشيطان، فيسرق الكاميرا من الآخرين فى المواقف القليلة، التى يظهر فيها. الأول لا يملك فينا، بل لا يدخلنا بدءاً. الثانى يظل طويلاً معنا، أحياناً يظهر فى أحلامنا، ليرعبنا.

لكن الكاتب الذئب، الذى لم يلتق مع ثورة يوليو إلا فى إيديولوجيا الصواب والخطأ، يتقدم حيناً، وعلى نحو سريع، يتعلم من نفسه ومن غيره، وجود ويصقل، حتى يجيء زمن ترق فيه العبارة وتصغر، تصبح ناعمة ومغوية، لا لؤاذ بحزنة اللغة، ولا لجوء إلى معازلة أو تفاسيح. اللغة تصبح ناعمة لكنها جميلة، موجزة لكنها دقيقة. تضيق العبارة ويتسع المعجم، وتتعدد المستويات، أما الأسماء فتلوح كأنها تشكل نسفاً سرعان ما ينكسر، فيما الحب والكراهية يتواريان، حتى ليظن القارئ المتعجل أنهما قد انتفيا. أصبح الكاتب يلجم المواطن الأخلاقى بالحذق. وقوة الكتابة. وفى الأحوال جميعاً كان هناك ما ظل قاراً لا يتغير: المحطات اللغوية التى تنظم الكلام، وتخلق الإيقاع، والسخرية التى تبدى قهقهة فى وجه الكاتب الحكيم الأخلاقى، المفارقات التى تكشف عن الحيرة والثبه. حتى وصف جمال الجسد الأنثوى، الثدى الشرى الوافر، والعجيزة المدلجة، التى تنقب.. إلخ، يظل قاراً كاشفاً عن الكاتب الذى يجهد لإخفاء جسده.

اللاعب والمؤرخ

كان نجيب محفوظ فى مراهقته لاعب كرة قدم، مشهوراً بالمراوغة والحيلة والسرعة^(٨). ثم قرر فى لحظة ما أن يهب نفسه للكتابة. فى البدء حاول تنظيم معارفه الفكرية، وكانت بعض الأمشاج مما درسه فى الفلسفة، من خلال مقالات، سرعان ما هجره، ليتخذ من الكتابة حرفة، ستجرّ عليه التحقير والسخرية، ثم تمنحه المحمّد. هل بدأ محفوظ كتابته بما يسمى فى خطاب نقاده بالرواية التاريخية، مصادفة؟ وما العلاقة بين

«المؤرخ» و«اللاعب»؟

المؤرخ شيخ جليل، مولع بتقصي «الحقيقة»، والذود عنها، وإظهارها. من أجل هذا يتجشم عناء البحث، ومقارنة الوثائق، والذهاب مع الاحتمالات حتى آخرها. أما اللاعب، فـ «عقله بين قدميه». هاتان القدمان المبصرتان، القادرتان على مباغثة المتفرجين، وكسر توقعاتهم، وإدهاشهم. إلى ذلك هو رجل «لاه»، فائدته كامنة في «لعبه»، متعته تأتي منها متعة الآخرين.

أئمة علاقة من أى نوع بين المؤرخ واللاعب؟ فى ظنى، بلى. ثمة علاقة بينهما، وإلا ما اجتماعا فى كائن بشرى واحد هو نجيب محفوظ. هذا المزدوج، الذى يتناطح فيه لاعب لاه، ومؤرخ جهم، لا يذرف دموع رثاء واحدة وهو ينمى ما يجب. اللاعب هو الكائن الذى يلعب دون انتظار جدوى، حتى لو كانت تصفيق المتفرجين. فيما المؤرخ يرى من هذا كله، هو رجل مهووس بالحقيقة، يتصورها منشورة، هنا وهناك، ومبعثرة، وعليه أن يطاردها، ويلم شتاتها، ويجمعها، ويث الحياة فيها لتتألق. لكن حين يجتمع اللاعب والمؤرخ نصبح مع الكاتب، حيث يندمج الاثنان، تنهار الحدود بين اللاعب للعب والمؤرخ للجهم، فلا نعرف أين يبدأ أحدهما، وأين ينتهى الآخر.

كفّ محفوظ عن ممارسة كرة القدم، ثم نذر نفسه للكتابة. لكنه وهو يشيد صروح الضخمة الشبيهة بمعابد أسلافه وأهرامهم ومساجدهم، وهو يتقصي الحقائق، والأوهام، والهواجس، منتقلاً من كتابة «تاريخ» الدنيا فى (أولاد حارتنا) و(الحرافيش) إلى كتابة تاريخ مصر القديمة «أم الدنيا» فى (رادويس)، و(عبث الأندار) إلى كتابة القاهرة فى العصر الحديث، كان دائماً منظوياً على اللاعب الذى تحول بالمران والدرجة إلى ساحر، يخلب ألباب المتفرجين، ويخلط السم والترياق، والدمعة بالضحكة. ألم يجعل من أليجورى «موسى»، فى (أولاد حارتنا) حاوياً، مروض ثعابين، ومن أليجورى المعلم «عرفة» صاحب وصفات لتقوية الباء، ومازج سوائل تتحول إلى لهب؟

فى كتابة محفوظ اللاعب والمؤرخ. كتابة مراوغة حاملة لتناقض يشقها فى صراع يحاول طرف فيه أن يلغى الآخر، ويدمره. كتابة ملتبسة خادعة، تمارس الخيال بوصفه حقيقة، وتكتب العالم فى أقصى احتمالاته، فيصبح الواقع خيلاً. من ناحية، نحن مع كتابة أخلاقية صارمة، تصقل الفكرة وتزينها، وتدعو إليها، لكننا من ناحية أخرى مع سرور فى اللعب، والتذاذ بالمناورة.

هوامش

- ١- من الترجمة العربية للرواية، ص ٢٦٦، أميرتولينكو، اسم الوردة، ت - كامل عويد العامري، دار سيناء للنشر، القاهرة، ١٩٩٥.
- ٢- على لسان الرواية فى أولاد حارتنا.
- ٣- أقرأ ص ٧٥ من حوار محفوظ مع رجاء النقاش: نجيب محفوظ، صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨.
- ٤- أقرأ ص ٤٢ من حوار محفوظ مع جمال النيطاني: نجيب محفوظ يتذكر، أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٧.
- ٥- أوردته محسن الموسوى فى: الرواية العربية: النشأة والتحول، ص ٧٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٦- هكذا يصف محفوظ جلال بن زهير فى الحرافيش.
- ٧- أقرأ ص ١٠٠ من حوار محفوظ مع جمال النيطاني، سبق ذكره.
- ٨- السابق، ص ٥٨.

القدوة التي يصعب تقليدها.. إنه الضمير

هاشم النحاس

مكانة نجيب محفوظ. قيمة أدبه أمر واضح ومسلم به. لكن غير الواضح - وهو ما أريد أن أتحدث عنه - هو إلى أى مدى دخل نجيب محفوظ حياتنا وأثر فيها كأفراد ، وليس على مستوى الثقافة العامة فقط. وأعتقد أن علاقتي به تعطي حالة من حالات التأثير المباشر فى الذين يتعاملون معه، وهو التأثير الإنساني والأدبى الذى يمكن أن نعتبره نموذجا صالحا. ويمكن أيضا من خلاله أن نكشف عن مناطق أخرى من تأثيره ليس فقط فى تشكيل ثقافتنا الفردية، وإنما فى تشكيل الوجدان وطريقة التفكير والقيم، بل فى تشكيل الحياة نفسها.

وأنا أيضا تعرفت إلى نجيب محفوظ فى سن الخامسة عشرة، وهى المرحلة نفسها التى بدأ منها إبراهيم عبد المجيد وسمير فريد تعرفهما إلى نجيب محفوظ، ولكن تعرفنى إليه سبقهما بعشر سنوات، إذ تعرفت إليه فى الخمسينيات، وجاء تعرفنى إليه عن طريق الصدفة، ولم يرشدنى أحد إليه فى الحقيقة، بل لعبت الصدفة دورها فى هذا التعرف. فقد كانت هناك مسابقة للقراءة وأنا فى الصف الأول الثانوى، وأعطونا ثلاث روايات مازلت أتذكرها، وهى رواية (وا إسلاماه) لعلى أحمد باكثير ، ورواية (الوعاء المرمى) لفريد أبو حديد، ورواية (كفاح صبية) لنجيب محفوظ. ومن خلال هذه المسابقة عرفت واكتشفت أن أقرب هذه الروايات الثلاث إلى نفسى كانت (كفاح طيبة) لنجيب محفوظ. وربما يرجع الأمر إلى المرحلة القلقة التى قرأت فيها هذه الرواية، والتى عاشتها مصر بعد إلغاء معاهدة ١٩٣٦، وخروجنا منكسرين بعد نكبة ١٩٤٨، والمظاهرات التى عمت الأرجاء، والكوليرا التى اجتاحت الناس، والاستعمار، والمطالبة بالاستقلال، والحالة الاجتماعية المتردية. ويبدو أن قراءتى

رواية (كفاح طيبة) استجابت لمشاعري الحقيقية الشابة في ذلك الوقت، بحماسها وموضوعها الوطني. ومن هنا، حفظت اسم نجيب محفوظ، وبدأت أبحث عن أعماله الأخرى، حتى عثرت على «سور الأزيكية» على روايته (زقاق المدق) طبعة نادى القصة عام ١٩٥٤. وفرحت بها جداً، لكن بعد قراءتها صدمتني هذه الرواية، فعلى ساعتيها لم أستطع أن أستوعب البناء المختلف الذى قامت عليه الرواية، بلا اعتماد على ذلك الخط النضالي الدرامى المعتاد فى روايات أخرى، وشخصياتها الغريبة وأحداثها الأغرب، ولم أدرك طبعاً - وقتها - العلاقات التى يرددها النقاد الآن بين الحارة والعالم الخارجى أو الحرب والكون. كان من الصعب على أن أفهمها.

واستمر إحساسى بهذه الرواية، على رغم أننى قرأت بعد ذلك روايات أخرى لنجيب محفوظ، إلى أن عرفت عن طريق الصحف أنه وقع الاختيار على هذه الرواية وتحويلها إلى فيلم سينمائى، فسألت نفسى عما يوجد فى هذه الرواية يصلح للسينما، وهذه كانت بداية علاقتى بالسينما. وقد أعجبنى الفيلم الذى أخرجه حسن الإمام عن هذه الرواية، رغم نقد النقاد، وتحفظات البعض على اهتمامات حسن الإمام الشعبية، التى يحرص عليها فى أفلامه لجذب الجمهور. ولكن هذا الفيلم جعلنى أعيد قراءة الرواية مرة أخرى، وفى هذه المرة كنت أكثر فهماً لبنائها وعلاقاتها وأحداثها، والفضل فى هذا يرجع إلى الفيلم السينمائى، رغم أنه لحسن الإمام.

ومازلت أذكر تجربتى مع (بداية ونهاية) التى قرأتها للمرة الأولى على كورنيش النيل فى زمن جميل، يسمح بالتركيز والفهم والاستيعاب والتأمل. وساعتها داخلنى شعور بأن هذه الرواية تصلح للعمل السينمائى، وهو ما قرأته فى الصحف بعد ذلك على يد المخرج صلاح أبو سيف. وفرحت وحزنت فى الوقت نفسه؛ فرحت لإحساسى الصادق بصلاحية هذه الرواية كفيلم سينمائى، وحزنت لأننى لم أعبر عن هذا الإحساس وقتها، ربما ساعدت على ظهور هذا الفيلم قبل أن يفعلها صلاح أبو سيف. لكن هذا الإحساس شجعنى بوجه عام فى أوائل الستينيات على أن أخرج تمثيلية للتليفزيون، وكنت ساعتها أمارس النقد محاولاً أن أفهم السينما وأدرسها وأعرف لغتها. وبعد أن قرأت قصة بعنوان «الختام» لنجيب محفوظ، قررت أن أكتبها للتليفزيون. ولكم أن تصدقوا أننى انتهيت من كتابة السيناريو الخاص بهذه التمثيلية فى ليلة واحدة، وهى التجربة التى لم تتكرر بعد ذلك أبداً، حتى فى أعمال أخرى أخرجتها لنجيب محفوظ نفسه، إذ أخرجت له حوالى ست قصص، لم أنمها بهذه السرعة التى أنممت بها «الختام». وعلى العكس من ذلك، كانت المسألة فى كل مرة تزداد تعقيداً، وصعوبة، وأشعر بالمسؤولية الأكبر.

والغريب أن نجيب محفوظ لم يتصل بى أبداً طوال عملى على قصصه وتحويلها إلى تمثيلات فى التليفزيون، ولم يبد رأيه فيها، سلباً أو إيجاباً، كما أننى لم أتوجه إليه لمناقشته ربما لعدم وجود تقاليد واضحة فى ذلك الوقت، حتى مجرد الاستئذان، بل تمت هذه التمثيلات دون إذنه.

وفى عام ١٩٦٤ عملت معه فى لجنة قراءة النصوص التى تقيم الأعمال الصالحة للسينما. وكنت واحداً من هذه اللجنة، وكان الحظ قد أسعدنى فعلاً بالعمل مع صلاح أبو سيف من قبل، وهو الذى اختارنى بعد ذلك عضواً فى هذه اللجنة فى شركة فيلمنتاج. وبعد ذلك انتقلت هذه المجموعة للعمل مع نجيب محفوظ، فكنت من السعداء حقاً بأننى سأعمل مع الرجل الذى قرأت له من قبل. واعتبرتها تجربة مهمة لا بد

أن أمر بها، وأقرب من شخصية نجيب محفوظ، وهو ما أتاح الفرصة بعد ذلك لمساحات من الود والحب والتبني والتشجيع. لدرجة أنه كان يعطيني بعض قصصه غير المنشورة للعمل عليها وتحويلها إلى تمثيلات قبل نشرها. وفي كل هذا لم يتدخل يوما ولم يطلب أن أريه ما أفعله، وهذه كانت طبيعة نجيب محفوظ في كل أفلامه.

وقد ناقشت هذه المسألة في كتابي عن (نجيب محفوظ على الشاشة). وتوصلت إلى أن هذه الطريقة كانت لصالح نجيب محفوظ ولصالح أعماله، وأن عدم التدخل أفضل من التدخل كثيرًا، إذ لو اعتاد نجيب محفوظ على التدخل، وفرض مستواه الأعلى من مستوى آخرين، ومن مستوى الإمكانيات واللغة السينمائية المتاحة في مصر، وتثبت برأيه، ربما عرقل مسيرة هذه الأفلام التي أخذت عن رواياته، ولم تصل إلى الناس عامة بالطريقة الأسهل التي وصلت بها. لكن سعة صدره هي التي أتاح لها هذه الأعمال الظهور، وسمحت لنا بالعمل فكثرت الأفلام وانتشرت، وتطور السينمائيون في تناولهم لأعمال نجيب محفوظ، ووصلوا في بعض الأفلام إلى مستوى مقارب - إن لم يكن متساويا - مع أهمية الأعمال الأدبية التي كتبها نجيب محفوظ نفسه.

وأذكر الآن كيف كنا نراقبه وهو يجلس أو يسير أو يتحدث مع نفسه، واكتشفنا فيه دقته الشديدة في التوقيت، إذ كان يصل إلى العمل في الثامنة صباحا قبلنا جميعا، حتى السجارة كانت لها عنده ساعة معينة، وكذلك فنجان القهوة. وعندما سألته عن هذه المراقبة لأفعاله، قال ببساطة إنه يفكر في الذي سيكتبه بعد الظهر في البيت، وعرفنا منه أنه يخصص ساعات للكتابة وأخرى للقراءة وثالثة للأسرة وهو نظام حديدي، يمثل بالنسبة إلى أي إنسان قدوة يجب أن يحتذيها، لكن كان من الصعب جدا أن تتمثلها.

علاقتي به بعد ذلك تكررت وتنوعت، والمؤكد أن الحظ لعب فيها دورا أساسيا. وعندما بدأت التمرين على الإخراج مع صلاح أبو سيف، كان في فيلم (القاهرة ٣٠) المأخوذ عن روايته (القاهرة الجديدة)، وتابعت في هذه التجربة مناقشة السيناريو وقراءة الرواية مرة أخرى، أقيم المقارنة بين الرواية والفيلم، وأتابع في الإعداد تنفيذ التصوير والمونتاج. كنت مع صلاح أبو سيف لحظة بلحظة، مما أفادني كثيرا، ليس في الإخراج فحسب، بل في فهم نجيب محفوظ. كانت فرصة مفرحة بالنسبة إلى، جعلتني أكثر قربا من عالمه ومن شخصه. ولا أعتقد أن هناك من استفاد من مثل هذه الفرص، أو حتى أتيت له، مثلي.

وبالطبع كان هذا الاحتكاك اليومي يشغلني ويؤثر فيّ ويضيف إلىّ جديدا. وكان من نتيجته أنني أصدرت أول كتاب من كتبي وهو (يوميات فيلم) الذي سجلت فيه خلاصة ما استعدته من إعداد هذه الرواية وتحويلها إلى فيلم، والعمليات الإبداعية التي تمر بها كل مرحلة أو المشاكل التي تعترضها.

أما كتابي الثاني فهو (نجيب محفوظ على الشاشة). وفي هذا الكتاب كنت مشغولا بالبحث في الأساس الإبداعي، فقد جاءتني فكرة هذا الكتاب أثناء محاولاتي في الكتابة النقدية، بحثا عن الأسس التي نقيم عليها بعض الأعمال الفنية، وأعني هنا التقييم الموضوعي، بعيدا عن القراءات العامة والانطباعات الشخصية. واستعدادا لذلك بدأت في قراءة كل ما يرتبط بنظرية السينما، سواء صدر بالعربية أو بالإنجليزية. كما دفعني الأمر إلى الالتحاق بمعهد السينما ودخول الدراسات العليا، وتعلمت الكثير على أيدي أساتذة

مصريين وأجانب. هذه المحاولة كانت لفهم النظرية السينمائية، ووضعتها في إطار حاولت من خلاله أن ألخص قراءاتي ورأى الشخصى وتجاربى العملية، كى أضع نواة لفهم الفيلم، وجاء الاختيار على الأفلام المصرية وليس الأجنبية، حرصا على التطبيق على السينما المصرية، ولم أجد فيها غير أفلام نجيب محفوظ. ولذلك جاء الكتاب دراسة مسحية لكل الأعمال التى قمت بتحليلها وقلت رأى فيها، وهو ليس نهائيا. ولكن الاجتهادات مفتوحة. هذا إلى جانب كتاب نجيب محفوظ والسينما المصرية. والمؤكد أن الدعامة الأساسية فى هذين الكتابين كان نجيب محفوظ؛ إذ أتاحا لى فرصة أن أدرس السينما فى أكاديمية الفنون بجامعة بغداد. وكانا هما المرجعان الأساسيان فى التدريس، ولولاهما لوجدت الصعوبة فى إعداد منهج دراسى فى هذه الأكاديمية.

وبعدما حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل طلب منى سمير سرحان - رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب - أن أعيد طبع كتاب (نجيب محفوظ على الشاشة). فأعدت تفكيرى فى الروايات التى أصدرها محفوظ، وتم تحويلها إلى أفلام سينمائية فوجدت أنها بلغت ما يساوى عدد الأفلام التى احتواها الكتاب فى طبعته الأولى التى صدرت عام ١٩٧١، الذى وقفت فيه على حوالى ٣٠ فيلما أخذت عن أعمال محفوظ. وفى عام ١٩٨٨ وجدت ٣٠ فيلما أخرى، واعتبرتها ثروة عظيمة لابد من دراستها، خاصة أن الثلاثين فيلما الأولى وجدت منها ١٢ فيلما مأخوذاً عن رواياته و١٨ فيلما شارك هو نفسه فى كتابة قصتها أو فى كتابة السيناريو. ومع الطبعة الثانية أعدت بلورة بعض الأفكار واكتشفت أثناء المقارنة بين الطبعتين أننى فى الطبعة الأولى لهذا الكتاب كنت متمسكا بصرامة الأمانة فى نقل الرواية إلى الفيلم. وضربت مثلاً برواية (بداية ونهاية)، الذى وجدته فيلما أميناً جداً فى نقل الرواية. لكن بعد ذلك اكتشفت أن هذه الأمانة والصرامة ليست ضرورية؛ إذ من الممكن الخروج على النص والإضافة إليه بمحق، دون الخروج عن المفهوم الأساسى، وقد قدمت السينما أفلاماً ناجحة فى هذا الإطار مثل (الجوع) و(أهل القمة).

ومن بين هذه التطورات أيضاً ما يرجع الفضل فيه إلى تطور أفلام نجيب محفوظ.

وأخيراً ما أحب أن أذكره هو أننى أحسست كمخرج تسجيلى أننى لابد أن أحيى نجيب محفوظ بعمل تسجيلى، بعد فوزه بجائزة نوبل، وبدأت أعد لهذا الفيلم فقرأت كل أعمال محفوظ مرة أخرى، واكتشفت أثناء هذه القراءة أن محفوظ يكتشف فى أعماله الحاضر ويكشف ما فيه من نواقص، محدثاً فى المستقبل من أن هذه النواقص هى الفساد الكامن فى هذه المرحلة، ولابد من القضاء عليها حتى نصل إلى المستقبل المأمول. وهذا ينطبق على أعماله قبل ١٩٥٢ وبعد ١٩٥٢، وقبل ١٩٦٧ وبعدها، لدرجة أنه تنبأ بانتهاء ١٩٦٧ والانفتاح. وفى كل مرحلة لو شاهدنا نجيب محفوظ سنجد سجلها من وجهة نظر نقدية دون حياد، مشيراً فى هذا النقد إلى هذه النواقص، وكوامن الفساد، وكان من الطبيعى أن أسمى الفيلم باسمه، بأنه نجيب محفوظ ضمير العصر، فالضمير دائماً هو الذى يؤنبنا على الخطأ وينبها إلى النواقص، حتى نطور من أنفسنا ونفعل الصحيح لأيماننا ولستقبلنا.

محفوظ : العادى الممتنع

يحيى الرخاوى

هل هذه الندوة هى ذكرى (مرور عشر سنوات.. إلخ)، أم تذكرة؟ كلا. إنها تذكرة، فمن شاء ذكره. وأعترف أننى تحفظت طويلا على فكرة إقامة احتفالية بذكرى مرور كذا سنة على نيل جائزة نوبل كائنا من كان نائلها، ولكننى تصالحت مع الفكرة بعد أن سمعت كلمات الصديق أبو المعاطى أبو النجا هذا الصباح، وكذا الدكتور جابر عصفور، وقبلت الفكرة شريطة أن يكون عنوان هذه الندوة هو: «ندوة تقييم آثار نوبل محفوظ على الرواية العربية».

وبالتالى لا يكون الاحتفال تكريما لـ محفوظ أو مديحا خالصا، أو عتابا حميما، أو نقدا معادا، وإنما يكون شكرا لله أننا نعيش هذا الزمان الذى أفرزه، وأنتا ننتمى للناس الذى هو منهم، وأنه نال الجائزة، فكان ما كان من آثار إيجابية سمعنا بعضها هذا الصباح، ولسوف نتعهدها لأننا أهل لها. ففضل نجيب محفوظ على الرواية - إذن - فضلان: إنه نجيب محفوظ الذى أعطى الرواية هذا القدر من الريادة والقيادة، وأنه نجيب محفوظ الذى نال الجائزة التى أثرت كل هذا التأثير الذى ذكره الدكتور جابر عصفور هذا الصباح. ثم ماذا؟

أهاجت هذه المناسبة على خواطر لا أحسب أنها تحتاج لتذكرة أصلا، خواطر بدت لى بديهية حتى خجلت أن أكررها، ثم عدت أكتشف أن الحال قد وصلت بنا إلى الحاجة إلى أن نعيد ونزيد فى كثير من البديهيات مرات ومرات. ومن ذلك:

أولا: إن هذا الرجل مصرى، وإن البلد التى أنجبتة تستطيع أن تنجب مثله، بل دعونى أقول حبا فيه، وربما نقلا عنه، أو استلهاما منه: نعم تنجب مثله وأفضل منه، ولم لا؟

ثانيا: إن محفوظ هو محفوظ، سواء أخذ الجائزة أو لم يأخذها، وإنه كان يمكن بكل حساب واقعى ألا يفيق أصحابنا على الجانب الآخر من العالم، فلا يلغهم ما بلغهم عنه وعنا، فلا يفعلونها، فشكروا له أنه نابر وأبدع حتى أرغمهم على إحقاق حق ما كان ينقص من قيمة صاحبه ألا يحق.

ثالثا: إن بيننا الآن، وليس غدا، من قد وصل فعلا إلى قمة يستحق بها نيل مثل هذه الجائزة، حتى لو لم ينالها فعلا أبدا، فعلينا أن نتلفت حولنا، ونحسن التلقى، ونجتهد فى التدارس والتواصل، ونحن نتخلص من الشعور بالنقص، وسوف نكتشف أن حصول محفوظ على الجائزة ليس بيضة الديك.

رابعا: إنه ينبغي أن نتنبه إلى أن محفوظ لم يسع أبدا إلى هذه الجائزة، ولا هو حلم بها أصلا، هكذا صرح، وهذه هى طبيعة الأمور حتى لو لم يصرح، وهذا يذكرنا ببديهية أخرى من البديهيات التى ربما تحتاج إلى إعادة تذكير للأسف. فالجوائز الصحيحة والصحية هى «نتاج جانبى» لإبداع حقيقى ووجود مثل هذه الجوائز فى عصر ما، فى مجتمع ما، إنما يدل على نوع ودرجة صحة هذا المجتمع الذى يمنحها أكثر مما يدل على قيمة من يأخذها، وأكد أميل إلى ترجيح فرض يقول: إن من يجعلها هدفا له، لن ينالها أبدا (أو ينبغي أن يكون الأمر كذلك).

خامسا: أدعو الله سبحانه وتعالى أن يطيل عمر شيخنا هذا الذى يرجع إليه فضل اجتماعنا هذا، حتى يرسل لنا تهنئة قريية بنيل مصرى آخر جائزة أخرى، لعلها تكون نوبل، أو ما هو أفضل من نوبل، جائزة تؤكد لنا أننا نحن الذين أنجبنا محفوظ، وأن فضله الذى حققه بالمثابرة والإبداع المتواصل والمحترق، هو أنه ذكرنا بأنفسنا لنفخر قليلا أو كثيرا بحاضرننا بعد أن تعبنا من طول الوقوف على الأطلال، ونحن نغازل الماضى الأصم الساخر.

ثم أنتقل إلى بعض شهادتى شخصيا التى كان من المفروض أن أقولها فى جلسة المساء، ربما بوصفى أحد الحرافيش، فقد شعرت من البداية أنها شهادة مطعون فى مصداقيتها، لأننى لست متأكدا إن كنت تثبتُ حرفوشا عاملا أم لا، إذ يبدو أن طقوس الحرافيش تتطلب عددا من السنين لمن يريد أن يحصل على الجنسية الخاصة بالخرافيش (بطاقة خضراء، ومدد معينة للإقامة المستمرة، وتجديد متتال.. إلخ).

وحين دعانى الأستاذ لأنضم إلى الحرافيش ذات خميس، قدرت أن ذلك لظروف خاصة، فاعتذرت، كنت قد نحت بعض طقوسهم واحترمتها، فكلف الأستاذ توفيق صالح أن يتصل بى وأن يصبر على دعوتى، وقد كان. وانتظمت حتى الآن لمدة أرجح أنها مائة وأربعة وأربعين خميسا، ومع ذلك لم أستطع أن أعبر نفسى حرفوشا بعد. حتى بعد أن كتب الأستاذ فى وجهة نظر المرة تلو الأخرى أنى آخر الحرافيش لم أجز أن أتقدم لتسلم «الشهادة» لأننى شعرت أن الحرافيش تاريخ سمعت عنه أكثر مما ساهمت فى صنعه، الحرافيش تاريخ لا ينشر، وإن كان يمكن أن نستفيد من فكرته، ونتعلم من استمراره، ونستلهم طقوسه (وتأكدت من ذلك بعد حضور عادل كامل).

إن الذى لم يعرف المرحوم محمد عفيفى، ولم يأكل رطل الكباب بستة قروش، نيس حرفوشا. يحكى الأستاذ حين دخل على المرحوم محمد عفيفى، وكيس الكباب تحت إبطه وهو يقول له أسفا: «حانعمل إيه يا محمد يا عفيفى» ورطل الكباب بقى بثمانية صاع؟. لكل ذلك رجوت الصديق توفيق صالح انذى عاصر كل هذا أن ينوب عنا هذا المساء فى مثل ذلك، داعيا الله أن يطيل عمر شيخنا الجليل، ومن تبقى من الحرافيش.

وعمرى - بالمرءة! -، حتى تنقضى المدة القانونية للحصول على الجنسية فلا أظل حرفوشا منتسبا حتى أفضى، لأننى أتصور أن هذه المواطنة ربما تشفع لى عند ربى بشكل أو بآخر (وأخيرا وافق الأستاذ توفيق صالح على أن يقول كلمة الحرافيش هذا المساء).

وليس معنى أنى مازلت حرفوشا تحت الاختبار أنه لا يحق لى أن أدلى بشهادتى، التى تدور حول علاقتى بهذا المصرى الطيب المبدع الرائع الشجاع العنيد المجيد، وقد عنونتها بعنوان «محفوظ: العادى الممتنع» قياسا على التعبير «السهل الممتنع»، فأنا لم أقابل إنسانا يمكن أن يوصف بأنه عادى جدا، مثلما يمكن أن يوصف محفوظ بذلك، وفى الوقت نفسه لم ألق إنسانا يمكن أن يقال عنه أنه متفرد أبدا، ليس كمثله أحد، مثل هذا الإنسان، وحين نكون حوله نشعر أنه أكثرنا نسيانا أنه نجيب محفوظ، ناهيك عن أنه «نجيب محفوظ نوبل»، وقد سمعنا هذا الصباح كيف أنه نسى حكاية نوبل هذه أصلا، وقد علق لى بما يشبه ذلك حين أخبرته بهذه الندوة باعتبارها ذكرى مرور عشر سنوات... إلخ.

وفى هذه الشهادة أود أن أقرر أن فضل نجيب محفوظ على جيلى (وربما على الجيل الذى يصغرنى بعقد أو اثنين) هو أننا تعرفنا على القراءة من خلاله، وتعرفنا على مصر من خلاله، وتعرفنا على أنفسنا من خلاله (سمعت مثل هذا التعليق من أكثر من مواطن عربى ومصرى بأسلوب أو بآخر).

ثم إن فضل نجيب محفوظ يمتد إلى حضوره الحى المستمر وسط الناس، حضوره وهو المبدع المتفرد، «حضوره» فى تناول الناس، كل الناس، وقد كسر بذلك الحاجز بين المبدع والناس، الحاجز الذى تصنعه هالة ترحى أن المبدعين صنف آخر من البشر غيرنا نحن العامة، وقد ظل محفوظ يمارس هذا الحضور أكثر من نصف قرن، حتى بعد أن امتحنه الله بحواجز حسية كانت خليقة أن تحجزه عنا، وتحجزنا عنه، لولا التحدى الجميل، وحب الحياة والناس بلا حدود. وقد اكتشفت من خلال ذلك نوعا من الإبداع لا يحتاج إلى أن يصاغ فى رموز مكتوبة أو ينشر فى كتب محفوظة، وهو ما أسميته الإبداع «حى» (= حى) قياسا على التعبير «الصاروخ جو» (= جو)، وذلك أن حضورنا مع محفوظ فى رحاب وعيه مباشرة إنما يعيد تخليقنا من خلال ما يصلنا من سماعته وشجاعته، وتساؤله ودهشته، وطول صبره، وحيوية حوارهِ. ويقدر ما نتخلق من خلال كل ذلك، فإنى أشعر أن هذا بعينه هو الذى يحافظ على استمرارية إبداعه، وربما حياته، بعد أن حالت الإعاقات الحسية دون استمرار عطائه بالطرق المألوفة.

ثم أشهد أنى تيقنت من خلال «عشرتى له» من نوع إيمانى الذى كنت أشك فى مصداقيته بشكل أو بآخر، فإيمان هذا الشيخ الجليل هو إبداع متولد متجدد يفيض على كل وعى قادر على تلقى رسائله الخاصة الرائعة.

وأخيرا، فإن هذا الشيخ قد مارس ويمارس معى شخصيا نوعا من العلاج النفسى ما كنت أحلم به، فقد كنت دائما أتساءل: ماذا لو أصابنى ما يصاب به مرضاى؟ وكنت أستعرض أسماء زملائى وأتردد طويلا قبل أن أختار منهم من أسلمه نفسى، وأعجز عادة، حتى لقيت هذا الشيخ الجليل فقام بالواجب دون مقابل، وأنا مازلت تحت العلاج، ولا يمكن البت فى المدة اللازمة لذلك.

أعتذر عن قتامة الصورة

يوسف القعيد

لن أحكى تجربتي مع نجيب محفوظ، لأن كل المتحدثين حكوا هذه التجربة وأنا لا أريد أن أكون مكرراً، ويمكن البدء من ملاحظة لفتت نظري في كلمة جابر عصفور صاحب فكرة هذا اليوم الجميل ومنفذها في الجلسة الصباحية. لقد كانت الكلمة متفاعلة أكثر من اللازم. عندما كنت أستمع إليه كنت من داخلي أدعو الله أن تكون حالتنا بالشكل الذي حاول جابر عصفور أن يتحدث به عن السنوات العشر التي مرت علينا بعد نوبل محفوظ. وإن كنت أختلف معه جذرياً في هذه الرؤية، وأرى أن وضع المثقفين في مصر لا يسر عدواً ولا حبيباً، وبالعكس هم يعيشون ظروفًا بالغة السوء. وبالطبع أنا لا أحمل نجيب محفوظ مسؤولية هذه الظروف، كما أنني لا أنظر إلى جائزة نوبل باعتبارها عصا سحرية، من المفترض أن نحل لنا مثل هذه المشكلات.

لكن جائزة نوبل أيضاً التي حصل عليها نجيب محفوظ منذ عشر سنوات، هي الجائزة الأولى في العالم العربي، والعالم الإسلامي، وهي الجائزة الأولى في المنطقة كلها. ومع ذلك، تراجعت أحوالنا كثيراً جداً، بعدها، ولم نتقدم خطوة واحدة إلى الأمام.

أنا أدرك أن كلامي قد لا يكون مناسباً في مثل هذا المقام، وأنا جئنا نحتفل ونفرح، لكنني أعتقد أن مواجهة النفس مطلوبة أيضاً، حتى في غمار الاحتفال.

وبالنسبة إلى الوضع العالمي والمكانة التي يحتلها الأدب العربي أرى أن ترجمات الأدب العربي قد تراجعت، إن لم تكن قد توقفت بعد سنة ١٩٩١، ومن الممكن أن يراجعني في ذلك أي متابع ويصحح لي ما أقوله. لقد

جاء هذا التراجع في ترجمات الأدب العربي إلى اللغات الأجنبية، بسبب حرب الخليج الثانية، واهتزاز الصورة التي أصبح عليها العربي بعد هذه الحرب، كذلك النظر إلى العالم العربي والمسلمين في الغرب الذي لا يتعامل منذ أهدأ إن هذه الصورة أصابها انعكاس.

ولو قارنت بين نوبل نجيب محفوظ، ونوبل جارسيا ماركيز، لوجدت أن ماركيز حصل على نوبل هو وأدب أمريكا اللاتينية كله، واحتل هذا الأدب مكانة مرموقة على الخريطة الأدبية العالمية. لكن هذا لم يحدث بالنسبة إلى الأدب العربي بعد حصول نجيب محفوظ على هذه الجائزة. ولا نستطيع أن نقول إن الأدب المصرى أو الأدب العربى شارك محفوظ وجوده فى العالم، وإن هذه الجائزة وضعت الأدب العربى فى سياق عالمى أساسى وجوهري.

وأقول كل هذا وأرجو أن أكون مخطئاً، أو غير دقيق، أو متشائماً. ولكن استكمالا لهذه النظرة، سأمر سريعاً على الوضع العربى بعد نوبل، والانقسام العربى حول هذه الجائزة، الذى حدث فى لحظة حصوله عليها. حتى الآن لا يوجد كيان عربى للمثقفين العرب يجمعهم ويواجه الشئنا السياسى، ويواجه التراجع القومى والانحيار العام الذى نعيشه، باعتبار أن المثقفين طليعة الأمة، وهم القادرون على الحلم وعلى الهجرة إلى المستقبل وعلى إيجاد حلول للمشاكل المزمعة.

هذه الصورة التى أقدمها كانت قائمة قبل نوبل محفوظ، وقد تستمر بعد انتهاء السنوات العشر الأولى بعد نوبل محفوظ، لكننى أركز عليها باعتبارها تشكل المشهد الثقافى العربى والمصرى خلال هذه السنوات.

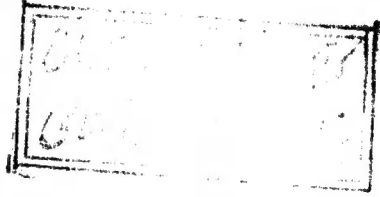
ومحبلى. داخل مصر، نجد أن صرورة المثقف لا تزال هى صورة ذلك الشخص المرفوض غير المؤثر. نحن نعانى من مشكلة أساسية، وهى أننا نأجحدون كأفراد، لكن فى المجموع صورتنا - لا أقول سيئة - وإنما على الأقل غير مؤثرة، ولا تلعب دوراً فى جذب المجتمع إلى ما هو أفضل.

كل من يعمل على مشروع الخناس، وكل من يحاول أن يجيد هذا المشروع، وأن يجتهد فيه، لكننى أتصور - وهذا ما تعلمت فى قربتنا - أن نجاحات الأفراد عندما تجميع مع بعضها، تؤدى إلى نجاح المجموع، لكن هذه النجاحات الفردية لا تشكل نجاحاً مجموع. فالكتاب لم يزل حتى الآن يطبع ونحصل على أدنى مكافآت فى العالم. هذا إذا حصلنا على مكافآت أصلاً، وأشير فى هذا الصدد إلى أننى طبع هذا العام كتاباً لى. كسما طبع حمال الغيطانى كتاباً آخر عند أحد الناشرين، وقال لى إنه سيبيعنا عدد من النسخ تسماً لمكافأة الشرة، وكتاباً مع ثلاث آلاف نسخة، تم تخفيضها إلى ألف نسخة فقط، ولم يسلم من هذا الأمر نجيب محفوظ نفسه صاحب نوبل، الذى يطبع من أى رواية ثلاثة آلاف نسخة، تصل «مركورة» ثلاث أو أربع سنوات حتى يبعدها طبعها، وهذا المستوى متساوى ربما بيننا والسبب إلى مجتمع ينعم بجائزة نوبل وعنده كتاب نجيب محفوظ.

فى هذا الأثناء نجد عندنا فى مصر كتاب يهكم على رواية أو رده، وعندنا اتحاد كتاب يعانى من عدم ربح أو ربح على الإطلاق، وهو اسم اتحاد كتاب فى المنطقة، بل إن الأحوال السيئة التى يربى الاتحاد دفعت نجيب محفوظ إلى أن يكتب عن هذا الأمر فى جريدة «الأهرام» رغم أنه نجيب محفوظ، ورغم أنها الأهرام، وماذا حل المشكلة المالية لاتحاد الكتاب، ولم يرد عليه أحد حتى الآن، بالرغم من أنه فات أكثر من شهرين على ما كتبه محفوظ.

وكننت أتصور أن الزمن سوف يتوقف عند ما كتبه نجيب محفوظ، وسوف تبدأ الردود عليه من الجميع لحل هذه المشكلة التي يتحدث فيها فوراً، ومع ذلك لم نحل المشكلة بل ظلت قائمة.

ولا أدري لماذا تصورت عام ١٩٨٨ أن كثيراً من مشاكل الكتاب والمثقفين سوف نحل ، وأهمها صورة المثقف في الذهنية المصرية والعربية، وأن هذا العام سيشهد محاولة لرد الاعتبار للمثقف، ليس باعتباره نبيا أو رسولا أو صاحب نبوءة، وإنما على الأقل من حيث هو شخص غير اعتيادي، عندما يكتب وعندما يتكلم وعندما يعترض ويسمع له الجميع، ويتوقف المجتمع كى يرى ماذا يريد أن يقوله هذا المثقف. وهذا ما لم يحدث. وها نحن الآن، سنة ١٩٩٨، ربما لم تتغير الصورة ولا أريد أن أقول إنها أصبحت أسوأ مما كانت عليه عام ١٩٨٨. وهذا معناه أننا لم نستطع التعامل جيدا مع جائزة نوبل التي حصل عليها نجيب محفوظ، وأن المجتمع نفسه لم يستطع أن يتعامل معها بشكل جيد أو أن إدارة الثقافة فى مصر والوطن العربى لم تستطع أن تستفيد من هذه المناسبة. من المؤكد أن هناك خطأ ما، فى هذه المسألة، فمازلنا فى الموقع نفسه الذى كنا فيه عام ١٩٨٨. وأعتذر عن قنامة الصورة.





مركز تحقيقات کامپيوٲر علوم اسلامی

مطبع انھيئة المصریة العالیة للكتاب